

فرهنگ اصطلاحات ادبی

واژه نامه مفاهیم

و

اصطلاحات ادبی

فارسی و اروپایی

(تطبیقی و توضیحی)

تألیف سیما داد



فرهنگ اصطلاحات ادبی

« ویرایش جدید »

واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی

فارسی و اروپائی

(تطبیقی و توضیحی)

تألیف

سیما داد



انتشارات مروارید

کتاب‌مهرگان
۰۷۱ ۳۲۸۸۸۹۷

داد، سیما.

فرهنگ اصطلاحات ادبی / واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپائی به
شیوه تطبیقی و توضیحی / تألیف سیما داد [ویرایش جدید]. تهران: مروارید ۱۳۷۸.

ISBN 964-6026-68-0

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.

واژه‌نامه.

کتابنامه:

۱. ادبیات - اصطلاح‌ها و تعبیرها. ۲. ادبیات فارسی - اصطلاح‌ها و تعبیرها. ۳. ادبیات -
واژه‌نامه‌ها - فارسی. ۴. ادبیات - واژه‌نامه‌ها - انگلیسی. ۵. فارسی - واژه‌نامه‌ها - انگلیسی. ۶.
زبان انگلیسی - واژه‌نامه - فارسی. الف. عنوان. ب. عنوان: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی
فارسی و اروپائی.

1. Persian Language - Dictionaries - English.

1. English Language - Dictionaries - Persian.

۸۰۳

PN۴۴/۵/د۲ف۴

۱۳۸۰

۷۸-۵۰۴م

کتابخانه ملی ایران

ویرایش جدید: چاپ اول ۱۳۸۲، چاپ دوم ۱۳۸۳، چاپ سوم ۱۳۸۵



آمارات مروارید

تهران: خیابان انقلاب، رویه‌روی دانشگاه تهران، ۱۳۱۲ / ص. پ. ۱۶۵۴-۱۳۱۴۵

تلفن ۶۶۴۰۰۸۶۶ - ۶۶۴۱۴۰۴۶ - ۶۶۴۸۴۰۲۷ - ۶۶۴۸۴۶۱۲

morvarid_pub@yahoo.com

www.iketab.com فروش اینترنتی



فرهنگ اصطلاحات ادبی

تألیف سیما داد

چاپ سوم ۱۳۸۵

چاپ دیدآور

صحافی نوری

تیراژ ۲۲۰۰ جلد

شابک ۹۶۴ - ۶۰۲۶ - ۶۸ - ۰ ISBN 964-6026-68-0

• فرهنگ اصطلاحات ادبی •



کتابخانه ملی ایران ۹۶۴۰۰۸۶۶

پیشگفتار ویرایش جدید

ویرایش جدید کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی که پیش روی شماست با هدف پاسخگویی به چند ضرورت در طول زمانی که بیش از یک سال و نیم طول کشید، انجام گرفته است. نخست، ضرورت بالقوه‌ای است که در نقیص کتابهای مرجع نسبت به روزآمد شدن وجود دارد. تولد اندیشه‌ها و تفکرات نو خصیصه حیات فکری و اجتماعی بشر است. این نوشتن نیز به نوبه خود در عرصه اندیشه به ابداع زبان و واژگانی در خور و تازه منجر می‌شود. در ارتباط با فرهنگ حاضر، این امر به ویژه در زمینه جریان‌های نقد و نظریه ادبی و برخی از صناعات صدق می‌کند، از اینرو در ویرایش جدید فرهنگ اصطلاحات ادبی علاوه بر بسط و بازنگری در مقالات و مدخل‌های کتاب، مؤلف مدخل‌های تازه‌ای در زمینه‌های مختلف اعم از صناعات، نظریه‌ها و تحولات معاصر ادبی به کتاب افزوده که موجب روز آمدن شدن فرهنگ مذکور تا حد پاسخگویی به بسیاری از پرسش‌های پژوهشگر امروز شده است.

دومین انگیزه از ضرورتی مایه می‌گیرد که در حرفه معلّمی نگارنده نهفته است. طی سالها تدریس و چالش در زمینه واژگان و متون ادبی ایرانی و انگلیسی به دانش‌آموختگان ایرانی در دانشگاه‌ها و دانش‌آموزان غیرایرانی در کلاسهای درس ادبیات انگلیسی دیپلم بین‌الملل، نویسنده به نگاهی تازه و تسلّطی بیش از پیش نسبت به صناعات و دیدگاه‌های ادبی و حوزه معنایی آنها دست یافت که خود انگیزه‌ای بسیار قوی برای تجدیدنظر در تعاریف و ارائه شواهد بیشتر به بیانی سلیس و بدور از پیچیدگی اینگونه مفاهیم شد.

علاوه بر موارد فوق، پیشرفت‌های چشمگیر صنعت چاپ و نیاز به آرایش جدید و حروف چشم‌نواز در چاپ کتاب، بازنگری در حوزه مسائل فنی را نیز به عنوان ضرورتی دیگر پیش کشید. اقدام به این امر مدیون مدیر محترم انتشارات مروارید و سرکار خانم ایلی و ابتکارها و زیبایی‌های امور فنی کتاب مدیون زحمات آقای مسعود فیروزخانی و همکارانشان می‌باشد که در همین جا فرصت را مغتنم می‌شمارم و سپاس صمیمانه خود را جمله تقدیم ایشان می‌نمایم.

اما به رغم تغییراتی که در جزئیات چاپ صورت گرفته، ترتیب و نظام کتاب به همان روال سابق و مشتمل بر سه بخش است: پیکره کتاب، فهرست الفبائی انگلیسی - فارسی و فهرست الفبائی فارسی - انگلیسی. ضمائم کتاب جز آنچه بر آنها افزوده شده، به همان کیفیت چاپ نخست باقی مانده است. تنها تغییر در این مورد مربوط به ذکر عناوین کتابهایی است که مورد استفاده قرار گرفته و به صورت اختصار در پایان قسمت‌های مربوطه آمده است. جدول راهنما در ابتدای کتاب عناوین کامل را در برابر علائم اختصاری نشان می‌دهد.

در اینجا احساس وظیفه می‌کنم، دینی را که به دو استاد گرانقدرم آقایان دکتر احمد کریمی حکاک و دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی به لحاظ نقش ارزشمندشان در شکل‌گیری و جهت‌دهی فکر اولیه این کتاب، دارم ادا کنم و به جبران تأخیری که به دلایلی در چاپ اول کتاب نسبت به ابراز قدردانی اینجانب از ایشان پیش آمد، نهایت سپاس قلبی خود را تقدیم می‌نمایم. همچنین از آقای دکتر بهرام مقدادی که همواره مشوق من بوده‌اند تشکر می‌کنم. بدون شک انجام کاری با این حجم و تنوع نمی‌تواند بدون مساعدت‌های معنوی و هدایت‌های دلسوزانه افراد دیگر توفیق یابد. از اینرو مراتب سپاس خود را در برابر کسانی که پیش از این نام برده‌ام (در پیشگفتار چاپ اول) و کسانی که به دلیل اجتناب از تطویل کلام از ذکر نامشان به ناچار صرف‌نظر کرده‌ام، ابراز می‌نمایم. امیدوارم به یاری خداوند منان حاصل کار هم موجب روسفیدی نگارنده در محضر این بزرگواران، و هم موجب خشنودی ایشان از دستاورد نویسنده بشود.

با احترام - سیما داد

شهریور ۱۳۸۲ تهران

دیباچه چاپ اول

فکر اولیه تألیف کتابی که پیش روی شماست از زمانی که نگارنده در دوره فوق لیسانس ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران (سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۵۶) تحصیل می‌کرد در ذهن پا گرفت. از آن زمان سال‌های مدیدی می‌گذرد اما در تمام این ایام، کار تهیه، تحقیق، تألیف و تنظیم مقالات این کتاب به طور مداوم جریان داشته است. بدینگونه، کتاب حاضر محصول سال‌ها تحقیق و جستجو و تلاش مستمری است که منشأ آن تصمیم برای جبران خلاء ناشی از فقدان منبعی بوده که بتواند ضمن ارائه برابر نهاده‌هایی دقیق و تخصصی برای مفاهیم و واژگان ادبی اروپائی، مشحون به توضیحات و امثله‌ای باشد که هسته معنایی هر واژه را کاملاً برای پژوهنده روشن سازد.

متأسفانه منابع موجود، چه در فارسی و چه در زبانهای اروپائی یا یک‌زبانه هستند، یا صرفاً به ذکر برابر نهاده‌هایی اغلب غیرفنی اکتفا کرده‌اند. فقدان چنین مأخذی باعث می‌شود تا مترجمین متون ادبی یا خوانندگان علاقمند در مواجهه با یک اصطلاح فنی ادبی در زبان انگلیسی یا دیگر زبان‌های اروپائی به برابر نهاده‌های غیرفنی اکتفا کنند. حال آنکه زمینه تخصصی هر رشته ایجاب می‌کند تا واژگان آن رشته حتی الامکان با برابر نهاده‌های همگن و شایسته همان رشته عرضه شود و مؤلفان و مترجمان به جای ابداع لغات و اصطلاحات جدید - که اغلب فاقد رسانگی معانی و واژه‌های تخصصی هستند - با جستجو به بازیابی برابرهائی مبادرت ورزند که در زبان فارسی برای بسیاری از این واژه‌ها موجود است.

با عنایت به نیازی که در این زمینه برای مترجمین و پژوهندگان ادبیات فارسی و

انگلیسی وجود دارد، مؤلف از سالها پیش شروع به تحقیق و جستجوی همپایه و همسان در صناعات ادبی فارسی و اروپائی نمود و برای هریک از صنایع ادبی که در دائرةالمعارف‌های اروپائی موجود و مطرح بود - به جای ابداع واژه‌های تازه، با جستجو در منابع ادبی فارسی و قیاس بین تعاریف مربوط به هر واژه در دو زبان - کوشید تا در زبان فارسی واژه‌ای درخور و همگن پیدا کند. در نتیجه برای بسیاری از اصطلاحات ادبی فرنگی معادل‌های فارسی آشنابدست آمد و بدینگونه می‌توان دید که بسیاری از این اصطلاحات با تعاریف آنها کاملاً انطباق دارد و می‌تواند به راحتی در زبان فارسی رواج یابد.

بدیهی است که پاره‌ای از صنایع به لحاظ تفاوت‌های فرهنگی در واژگان فارسی یا انگلیسی رشد و سیعتری داشته‌اند یا اصولاً در یکی از این دو زبان سابقه‌ای ندارد، و یا چون تمامی زمینه‌های مربوط به آن صنعت یا جریان ادبی از ادبیات اروپا به ادبیات فارسی راه یافته است، اصطلاح مربوط به آنها نیز در زبان فارسی چهره‌ای آشنا ندارد. در اینگونه موارد مؤلف با صلاحدید صاحب‌نظران ناگزیر از ابداع واژه‌ای تازه بوده است. در برخی موارد نیز که اصطلاح فرنگی از حیث القای معنی رساتر بوده، همان اصطلاح بدون ابداع برابر نهاده‌ای تازه بکار رفته است.

در تألیف و تنظیم مقالات این کتاب، مرجع اصلی، دائرةالمعارف‌های ادبی زبان انگلیسی بوده. در مورد هر عنوان، پس از مراجعه به کتب ادبی فارسی، مؤلف کوشیده است که معادل مناسب آن را در سنت ادبی فارسی‌زبانان پیدا کند. از این رو شاید بتوان امیدوار بود که این کتاب با اتکاء به تنوع منابع مورد استفاده آن بتواند مرجع مترجمین و پژوهشگران علاقمند قرار بگیرد.

فرهنگ حاضر مشتمل بر چند بخش جداگانه است که هر بخش در راستای نیل به هدف خاصی تدوین گردیده است.

نخستین بخش: یعنی پیکره اصلی کتاب شامل مقالاتی است که در توصیف، تعریف و تطبیق هر عنوان تهیه شده و در هر مقاله سعی بر آن بوده تا با ذکر امثله و شواهد گویا، حوزه معنایی هر اصطلاح در فارسی و فرنگی بیش از پیش برای خوانندگان روشن شود. همچنین از آنجا که هدف از این بخش برآوردن نیاز خواننده و مراجعه‌کننده فارسی‌زبان است، سیر تکاملی اغلب مقالات به گونه‌ای است که خواننده ابتدا با مفهوم و کاربرد واژه‌ای خاص در زبان فارسی آشنا می‌شود، سپس از رهگذر قیاس، مفهوم و کاربرد معادل انگلیسی همان واژه را در قاموس ادبی اروپا می‌یابد. (البته این روند در نگارش و

تنظیم مقالات مربوط به صناعات و جریان‌های ادبی غیر فارسی قابل اجرا نبوده است.) ترتیب مقالات این بخش بر مبنای الفبای فارسی می‌باشد.

بخش دوم: شامل واژه‌نامه انگلیسی-فارسی کلیه اصطلاحاتی است که در عناوین یا در متن مقالات درج شده است. این بخش پاسخگوی نیاز کسانی است که در جستجوی برابر نهاده فارسی برای اصطلاحات ادبی مأخوذ از زبانهای اروپائی هستند.

بخش سوم: واژه‌نامه فارسی-انگلیسی از کلیه واژگانی است که در عناوین یا متن مقالات بکار رفته. این بخش نیز پاسخگوی نیاز کسانی است که در جستجوی برابر نهاده فرنگی اصطلاحات ادبی مأخوذ از زبان فارسی می‌باشند. دو بخش اخیر در عین حال فهرستی از تمامی عناوین و اصطلاحات مندرج در کتاب و همچنین آدرس مقاله‌ای را که به نحوی با یک اصطلاح مربوط می‌شود، در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

بخش چهارم: شامل املائی لاتین اسامی نویسندگان و شخصیت‌های ادبی و اروپائی است که در متن مقالات از آنها نام برده شده است.

بخش پنجم: فهرست کتب و مقالاتی را دربر دارد که در تألیف کتاب حاضر مستقیم یا غیر مستقیم مورد استناد و استفاده قرار گرفته‌اند. در این بخش هر جا شواهد و مثال‌ها از کتابهای تحقیقی استخراج شده فقط به ذکر نام همان کتاب اکتفا شده و از ذکر نام دیوان‌ها و داستان‌ها صرف‌نظر گردیده است مگر آنکه مثالی مستقیماً از دیوان شعر یا کتاب داستانی نقل شده باشد. برای ارجاع تنها از یک نشانه نک. (کوتاه شده «نگاه کنید») استفاده شده است. جایگزینی این کلمه اختصاری جلوی هر واژه بدان معنی است که واژه مورد اشاره دارای مقاله‌ای در متن کتاب است.

از آنجا که هیچ تألیفی، به ویژه در حوزه کتب مرجع نمی‌تواند بدون تأثیرپذیری و اقتباس از آثار مکتوب پیشین پا به عرصه وجود بگذارد، کتاب حاضر نیز از این ویژگی برخوردار است. از اینرو جا دارد بنابر وظیفه، سپاس خود را از کلیه نویسندگان، شعرا و مترجمینی که آثارشان بطور مستقیم و غیر مستقیم مورد استفاده قرار گرفته ابراز دارم. همچنین سپاس خود را از کلیه اساتید محترمی که در جای جای این کتاب مرا مرهون راهنمایی‌ها و مساعدت‌های علمی خود قرار داده‌اند ابراز نمایم به ویژه از اساتیدی که در بدو امر مشوق من بوده‌اند، و نیز آقای جمال میرصادقی که در بخش ادبیات داستانی از راهنمایی‌های ایشان بهره‌مند گردیده‌ام، آقای رکن‌الدین خسروی که در بخش ادبیات نمایشی مرا یاری داده‌اند، و آقای عمران صلاحی در بخش مطالب و مقالات مربوط به طنز و باید سپاسگزار باشم از آقای علی اکبر عبداللّهی در ویرایش متون و مقالات، و آقای

منوچهر حسن زاده به خاطر همکاری صادقانه شان در امور اجرایی نشر کتاب. همچنین از مسؤولان و مجریان محترمی که در بخش فنی چاپ کتاب نهایت تلاش را بکار برده اند تا این اثر در شکلی مناسب عرضه شود کمال تشکر را دارم.

کلام آخر: از آنجا که کتاب کنونی نخستین کاری است که بدین شیوه در این زمینه صورت گرفته، مؤلف به هیچوجه مدعی کمال نبوده بلکه معتقد است کمی و کاستی های آن، به ویژه در قیاس با مراجع فرنگی و تالیفات اروپائیان، بسیار است. با این همه امیدوار است که این کتاب مورد توجه صاحب نظران زبان فارسی قرار بگیرد و گامی باشد در راه گسترش نقد ادبی زبان ملی ما و تکامل واژگان ادبی عصر حاضر در ایران.

و من الله التوفیق

سیما داد - اردیبهشت ۱۳۷۱ - تهران

جدول علائم اختصاری

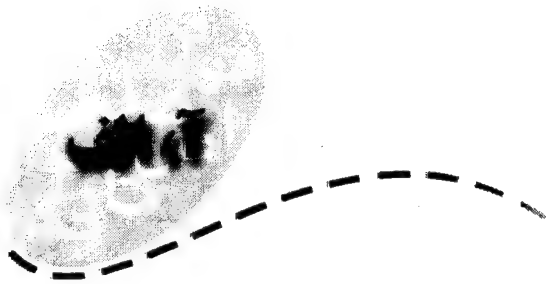
| | |
|--|---------|
| این عنوان مقاله دارد | ★ |
| به مدخل مراجعه کنید. | ← |
| آشنائی با عروض و قافیه؛ کلاس ششم ادبی سابق | آبعوق |
| ادبیات داستانی؛ جمال میرصادقی | اد |
| از صبا تا نیما؛ یحیی آرین پور | اصتان |
| انواع ادبی؛ دکتر سیروس شمیسا | الف الف |
| امثال و حکم؛ علی اکبر دهخدا | اوح |
| بررسی ادبیات امروز ایران؛ محمد استعلامی | بااا |
| بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی؛ دکتر تقی وحیدیان کامیار | بادزش |
| بهار و ادب فارسی؛ محمد تقی بهار | بواف |
| بدعت‌ها و بدایع نیما؛ مهدی اخوان ثالث | بوین |
| تاریخ ادبیات ایران؛ ادوارد براون؛ تاریخ ادبیات انگلستان؛ دکتر صورتگر | تاا |
| تاریخ ادبیات؛ سیدرضا دائی جواد | لطفعلی |
| تاریخ ادبیات یونان؛ ترجمه ابراهیم یونسی | تا |
| تفاوت نقادانه؛ باربارا جانسون | تای |
| جنبه‌های رمان؛ ادوارد مورگان فاستر ترجمه ابراهیم یونسی | تن |
| | جر |

| | |
|---------|--|
| حد/احسا | حماسه سرایی در ایران؛ دکتر ذبیح الله صفا |
| حه | حرف های همسایه؛ نیمایوشیج |
| زسپ | زیباشناسی سخن؛ میرجلال الدین کزازی |
| زش | زیب سخن؛ سید محمود نشاط |
| سشش | سبک شناسی شعر؛ دکتر سیروس شمیسا |
| سشف | سبک شناسی شعر فارسی؛ دکتر سیروس شمیسا |
| سش | سبک شناسی؛ محمدتقی بهار |
| سغدف | سیر غزل در شعر فارسی؛ دکتر سیروس شمیسا |
| شآ | شاعر آینده؛ محمدرضا شفیعی کدکنی |
| شبد | شعر بی دروغ؛ عبدالحسین زرین کوب |
| شدا | شعر در ایران |
| شواف | شعر و ادب فارسی |
| صخددشف | صور خیال در شعر فارسی؛ محمدرضا شفیعی کدکنی |
| عد | عناصر داستان؛ جمال میرصادقی |
| عورعمف | عقاید و رسوم مردم خراسان؛ ابراهیم شکورزاده |
| غش | غزل های شکسپیر؛ ترجمه بهنام مقدم |
| فافد | فرهنگ ادبیات فارسی دری؛ دکتر زهرا خانلری |
| فانا | فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی؛ دکتر بهرام مقدادی |
| فع | فرهنگ عروضی؛ دکتر سیروس شمیسا |
| فم | فرهنگ معین؛ دکتر محمد معین |
| فن | فرهنگ نظام |
| فنداف | فنداف؛ فن نثر در ادب فارسی |
| فوفاف | فرهنگ و ادب فارسی؛ زین العابدین مؤتمن |
| قدر | قصه، داستان کوتاه، رمان؛ جمال میرصادقی |
| کشش | کلیات سبک شناسی؛ دکتر سیروس شمیسا |
| کن | کتاب نمایش؛ خسرو شهریاری |
| لد | لغتنامه دهخدا؛ علی اکبر دهخدا |
| لن | لغتنامه؛ علی اکبر دهخدا |
| ما | مکتب های ادبی؛ رضا سیدحسینی |

| | |
|----------|---|
| مش | موسیقی شعر؛ محمدرضا شفیعی کدکنی |
| مه | معنی هنر؛ هربرت رید، ترجمه نجف دریابندری |
| نب قواد | نقدی بر قرائت رسمی از دین؛ محمد مجتهد شبستری |
| نپ | نوشته‌های پراکنده؛ صادق هدایت |
| وزوعو | واژه‌نامه زبانشناسی و علوم وابسته؛ همادخت همایونی |
| وشف | وزن شعر فارسی؛ دکتر پرویز خانلری |
| هدن | هنر داستان‌نویسی؛ ابراهیم یونسی |
| ه، ک، وس | هرمنوتیک، کتاب، و سنت؛ محمد مجتهد شبستری |

علائم اختصاری لاتین

| | |
|-----------|---|
| DL&P | <i>A Dictionary of linguistics & Phonetics</i> ⁷ |
| GLT | <i>Glossary of Literary Terms</i> |
| HPOLC | <i>History and Principle of Literary Criticism</i> |
| Finch | |
| LT&C | <i>Linguistic Terms & Concepts</i> |
| Elop | <i>Exploring the Long</i> |
| LC&C | |
| RTCWC.S.L | |
| PT&RL | |
| ALOA | |
| LTT | <i>Literary Theory Today</i> |



آپولونی - دیونوسی Apollonian - Dionysian

این اصطلاح مأخوذ از نام دو تن از خدایان یونان باستان است: آپولو رسول خدایان و الهه حامی موسیقی، طب، جوانی و نور بود و گاه با خورشید یکی می‌شد، و دیونوس، الهه کشت و زرع و شراب.

نیچه، فیلسوف آلمانی در قرن نوزدهم، این اصطلاح را در کتاب تولد تراژدی (۱۸۷۲) به کار برد تا خرد را مقابل غریزه، فرهنگ را مقابل بدویت و احتمالاً، عقل را در برابر دل قرار دهد. بنا به عقیده نیچه، در تراژدی یونان این عناصر به طور یکسان با هم در آمیخته‌اند به این معنی که گفتگو* عنصر آپولونی، و آوازهای دسته‌جمعی و دیشی رامب*ها عنصر دیونوسی را دربر دارد.

نیچه از طرح این نظریه نتیجه می‌گیرد که توسعه هنر به سبب تقابل مداوم دو عنصر متضاد در زندگی خلاق بشر است، آپولونی و دیونوسی. دیونوسی، خدای طبیعت و باروری و بخصوص الهه شراب و خوشی است. آپولونی، به منزله آفتابی شدن و آرامش، و دیونوسی، نشانگر طوفان و آشفتگی است. به نظر نیچه، یونانیان این

پندارها را برای تحمل‌پذیر ساختن رنج‌ها و مصائب‌شان خلق کردند. او این دو شخصیت اسطوره‌ای را تشخیص*هائی از تمایلات خلاق و متضاد در آدمی می‌داند. تضاد و کشمکش* بین این دو، هریک را به تلاش بیشتر تحریک می‌کند و این فرآیند نهایتاً به رشد هنر می‌انجامد. از سوی دیگر، این دو تمایل وابستگی خاصی به هم دارند. این دو تمایل در تراژدی یونانی، به اعتدال می‌رسند.

(فانا)

(← عبرانیت / هلنیسم)

آدم‌گونگی / تشخیص

Personification; Prosopopeia

در اصطلاح بیان*، آدم‌گونگی (میرجلال الدین کزازی) یا تشخیص (دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی) آن است که گوینده عناصر بی‌جان یا امور ذهنی را به رفتاری آدمی‌وار بیاراید. برای نمونه در این بیت*:

بر لشگر زمستان، نوروز نامدار
کرده‌ست رای تاختن و قصد کارزار

منوچهری

شاعر در این بیت با نسبت دادن حالاتی چون «رای تاختن» و «قصد کارزار» به نوروز، آن را

نمونه‌های دیگر:

مگر بخت رخشنده بیدار نیست
وگر نه چنین کار دشوار نیست

فردوسی

میرجلال الدین کزازی در شرح سابقه
آدم‌گونگی آن را به عنوان استعاره کنائی بازتابی
از باورهای باستانی و جهان‌بینی اسطوره‌*ای
می‌داند زیرا انسان اسطوره‌ای در هر چیز نشانی
از خود را می‌بیند و می‌یابد. برای مثال در بیتی
که نقل شد، خفتگی بخت پنداری شاعرانه
نیست بلکه باوری باستانی است چرا که در
افسانه‌*ها، بخت زنده‌ای آدم‌گونه «پنداشته
می‌شده است که پهلوان، گاه برای برانگیختن او
از خواب و رهانیدن کسی از تیره روزی و نگون
بختی، به نهانگاهش می‌شتافته است».

(صص ۱۲۹-۱۲۸ ازسپ)

از بین شعرای معاصر ایرانی، در اشعار
فروغ فرخزاد، احمد شاملو، و سهراب
سپهری فراوان به این نوع استعاره
برمی‌خوریم. برای نمونه:

شاید حقیقت،

آن دو دست جوان بود، آن دو دست سبز جوان

که زیر بارش یکریز برف مدفون شد

و سال دیگر وقتی بهار

با آسمان پشت پنجره هم‌خوابه می‌شود...

فروغ فرخزاد

در زبان انگلیسی اصطلاح personification
مصدر personify اخذ شده است که خود نیز از
کلمه person به معنی شخص و آدم است. اما در
مباحث بلاغی انگلیسی این اصطلاح بر
رفتاری هنری اطلاق می‌شود که گویندگان در
توصیفات خود از طبیعت یا اشیاء بی‌جان یا

همچون موجودی انسانی تصویر* کرده است.

آدم‌گونگی یا تشخیص را یکی از گونه‌های
استعاره* نامیده‌اند. آنچه در تعریف استعاره
بالکنایه یا استعاره کنائی آمده، آدم‌گونگی را
نیز دربرمی‌گیرد؛ از اینرو آدم‌گونگی یا
تشخیص به عنوان استعاره، با استعاره بالکنایه
/ کنائی برابر است زیرا اگرچه در کتابهای
بلاغیون (← بلاغت) قدیم ایرانی از آن به
طور مستقل بحث نشده است، ویژگی‌های
استعاره کنائی را دارد. این نوع استعاره حدوداً از
قرن چهارم به بعد در اشعار شعرای ایرانی ظاهر
می‌شود. منجیک ترمذی شاعر نیمه دوم قرن
چهارم ممدوح خود را کسی توصیف می‌کند که
با «دشنه آزادگی» «گلوی سوال» را می‌برد.

اما به عنوان یک ویژگی سبک‌شناسیک (←
سبک‌شناسی) آدم‌گونگی یا تشخیص در
اشعار منوچهری بسامد قابل توجهی دارد.
منوچهری این ترفند را چنان در توصیف
طبیعت به کار می‌برد که اشعارش نوعی بیان
روایتی (← روایت) پیدا می‌کند. برای مثال:

شاخ انگور کهن دخترکان زاد بسی

که نه از درد بنالید و نه برزّد نفسی

همه را زاد به یک دفعه نه پیشی نه پسی

نه وراقبله‌ای بود و نه فریادرسی

پس از او، اسعدی گرگانی آن را در اشعار
خود، در حوزه‌ای حسی و محدودتر به کار
می‌برد مثلاً در بیت درباره‌ شب چنین
گوید:

درنگی گشته و ایمن نشسته

طناب خیمه را بر کوه بسته

(صخدش)

(Theocritus)، شاعر یونان باستان زندگی شبانان سیسیل را موضوع اشعار شبانی (← شعر شبانی) خود قرار داد. ویرژیل به جای سیسیل، آرکادیا را برای اشعار شبانی خود انتخاب نمود و از آن به عنوان محل آرمانی و مطلوبی که شبان‌ها زندگی آرام و بی‌دغدغه‌ای در آن داشته‌اند، نام برد.

شعراى کلاسیک (← کلاسیسیسم) آرکادیا را نماد* آرامش و سکون روستائی و توازن و تعادل در عصر طلایی می‌دانستند. در این نگرش زندگی بشر چهار دوره است: دوره بدوی که همه چیز در آن در سکون و آرامش قرار داشت و عصر طلایی (golden age) نامیده می‌شد. پس از آن دوره‌های نقره‌ای (age of silver) و برنز (the brazen age) و بالاخره زمان حال که دوره غمبار آهن (age of iron) است یکی پس از دیگری واقع می‌شوند.

در دوره رنسانس، اشعار شبانی قدیم کاربردهای تمثیلی (← تمثیل) و طنز* آمیز نیز پیدا کرد. شعراى مسیحی در اشعار شبانی عصر طلایی را در افسانه*های بت‌پرستان به باغ عدن انجیل ربط دادند و از نماد «شبان» در اشعار خود برای مفاهیم مذهبی استفاده کردند.

شعراى انگلیسی در دوره رنسانس و پس از آن، بار دیگر به این مکان آرمانی توجه نمودند. از شاخص‌ترین این شعرا سیر فیلیپ سیدنی (رمانس آرکادیا) و ادموند اسپنسر (اشعار روستایی و شبانی) می‌باشند.

آرکادیسیم (← باستانگرایی)

Defamiliarization

آشنایی‌زدایی

این اصطلاح در اصل برگرفته از مباحث نقد

امور ذهنی به کار می‌گیرند. برای نمونه جان میلتون در منظومه بهشت گمشده هنگامی که «آدم» به میوه ممنوعه گاز می‌زند چنین گوید:

Sky lowered, and muttering thunder, some sad drops

Wept at completing of the mortal sin.

ترجمه: آسمان فرود آمد، رعدِ نالان، قطره‌های غمبار چندی در تکمیل آن گناه مهلک گریست.

و جان کینز در شعر برای خزان، پاییز را در هیئت زنی تصویر می‌کند که کار خسته‌کننده و روزمرهٔ فصل را انجام می‌دهد:

Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granary floor,
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;
Or on a half reaped furrow sound asleep,
Drowns with the fume of poppies, while thy
hook

Spares the next swath and all its twined
flowers:

ترجمه:

گاه‌گاه هر آنکس که تو را در بیرون جستجو می‌کند شاید ترا با بی‌قیدی نشسته بر کف انبار غله بیابد، که موهایش را پریشان باد نرمی برافراشته، یا در خواب سنگینی بر یک شیار نیمه‌شخم زده، در رخوتِ عطر خشخاش‌ها، در حالیکه چنگک تو پراکنده می‌سازد ردیف علوفه‌های بعدی و تمام گلهای آن را.

آرایه‌های بلاغی (← علم معانی، ← صنایع بدیع)

آرایه‌های بیرونی (← علم معانی، ← صنایع بدیع)

آرایه‌های درونی (← صنایع بدیع)

آرایه‌های سخن (← صنایع بدیع)

Arcadia

آرکادیا

در اصل نام منطقه‌ای کوهستانی در پلوپونس Peloponnese بوده. بعدها تئوکرات

صورت‌نگرایی است (→ صورت‌نگرایان روسی) که نخستین بار توسط شک洛夫سکی (Sheklovsky)، صورت‌نگرای روسی به کار رفت. به موجب این نظریه، آشنایی‌زدایی حاصل فرآیندهای خاصی نظیر هنجارگریزی* و انحراف از نرم* زبان است. آنچه شک洛夫سکی تأکید می‌ورزد آن است که در حالت عادی زبان موجب بی‌اختیاری ادراکات ما می‌شود یعنی ما واقعیتی را که قبلاً شناخته‌ایم بدیهی می‌دانیم زیرا برداشت‌های ما با ظرف معمول زبان جوش خورده‌اند. اما کار هنرمند و شاعر آن است که نظر ما را با آشنایی‌زدایی از زبان، معطوف به نفس این ادراکات می‌کند. باید یادآور شد که شک洛夫سکی علاقه‌ای به محتوای ادراکات ندارد بلکه متوجه آشنایی‌زدایی هنرمندانه و خلاق از زبان است. برای مثال در سینما بیان بدیع گرسنگی کودکان افریقایی مثل کلوزآپ یا مونتاژ تنها می‌تواند ما را قادر به درک گرسنگی کند اما قادر به درک موارد اخلاقی یا سیاسی آن نیست. در آثار داستانی، به کارگیری راوی غیر معمول مثلاً اسب می‌تواند منجر به خلق این تأثیر بشود. (PT & RL, p.42)

آشنایی‌زدایی همچنین شگردی است که سبب می‌شود کهنه و عادت بار دیگر نو به نظر برسد. غایت این عمل احیاء شیء و کلیشه می‌باشد و موجب می‌گردد که به جای شناسائی، آن شیء یا کلیشه به چشم برجسته شود. (← برجسته‌سازی)

آشنایی‌زدایی را عبادت‌زدایی Dehabitualization نیز می‌نامند و می‌گویند موجب «رستخیز کلمات» است:

«بیدل! نفسم، کارگه حشر معانی‌ست
چون غلغله صور قیامت کلماتم»
بیدل را بنیان‌گذار نظریه رستخیز کلمات در شعر فارسی نامیده‌اند. (شأ، ص ۶۷)
آشنایی‌زدایی در سطح گفتمان* و زبان ممکن است در حوزه‌های متفاوتی رخ دهد:

— آشنایی‌زدایی واژگانی یا قاموسی Lexical Defamiliarization: وقتی واژه‌ای برخلاف انتظار خواننده یا شنونده در چهارچوب پذیرفته شده زبان به کار رود، برای مثال حافظ گوید:

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند

ز نهار کاسه سر ما پر شراب کن

«ز نهار» در نرم زبان فارسی همواره با فعل منفی همراه است اما در اینجا با فعل مثبت آمده که نوعی هنجارگریزی است و حاصل آن آشنایی‌زدایی از زبان می‌باشد. یا در ترکیب «کژ و مژ» در این بیت مولانا:

چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد
(مش، صص ۳۴-۲۸).

تأثیرات آشنایی‌زدایی در متون ادبی از آنجا ناشی می‌شود که متن از پیش داده نشده و بنابراین خواننده باید خود متنی ایجاد کند که قادر باشد الگوهای واژگانی را معنی‌دار نماید.

در شعر انگلیسی، برای نمونه نگاه می‌کنیم به ترکیب concernless No در سطور زیر از شعری سروده امیلی دیکنسون شاعره امریکایی:

It will not stir for Doctors-
This Pendulum of sow-
This shopman importunes it-
While cool-concernless No-

پسوند less خود در زبان انگلیسی پسوند

می‌دهد که در متن اشاره به عناصری بشود که در هر صورت با انتظارات خواننده یا شنونده در بافت فرهنگی متعارف، مألوف نباشد. (همان، ص ۱۱۵)

Objective آفاقی / غیرشخصی / بیطرف

اصطلاح objective، در مقابل subjective در اصل از فلسفه کانت استخراج گردید. اما حوزه کاربردی آن محدود به فلسفه باقی‌نماند و به ادبیات و نقد ادبی* نیز راه یافت. در زبان فارسی برای هر یک از این حوزه‌ها در برابر اصطلاح objective، اصطلاحی متفاوت به کار می‌رود: «آفاقی» و «عینی» برای معانی فلسفی؛ «غیرشخصی» برای معانی مربوط به حوزه ادبیات؛ و «بیطرف» در نقد ادبی.

در فلسفه زیباشناسی*، به موجب نظریه آفاقی، زیبایی یکی از صفات عینی موجودات است و ذهن انسان به کمک قواعد و اصول معینی آن را درک می‌کند.

در ادبیات اثری را غیرشخصی گویند که شاعر یا نویسنده آن شخصیت*ها، حوادث، افکار و احساسات افراد را بدون دخالت احساسات و سلیقه‌های شخصی خود ترسیم نماید. از اینرو شعر غیرشخصی حتی اگر حال و هوای غنائی* هم داشته باشد، گوینده آن شخصی غیر از شاعر است که احساسات و اندیشه‌های او متعلق به شاعر نمی‌باشد. نمونه چنین رویکردی را در اشعار «کسی که مثل هیچکس نیست» / فروغ فرخزاد؛ «آخرین دوشیس من» ("My last Duchess") / رابرت براونینگ؛ «شعر عاشقانه آلفرد پروفراک» ("Love song of J. Alfred Prufrock") / تی. اس. الیوت می‌توان مشاهده کرد. داستان* غیرشخصی نیز روایتی است که نویسنده آن با اتخاذ موضعی بیطرفانه

منفی است و همراهی آن با قید منفی No سبب نوعی آشنایی‌زدایی و ازگانی می‌شود.

— آشنایی‌زدایی نحوی Syntactic

Defamiliarization: دکتر محمدرضا شفیعی

کدکشی در بحث از این مقوله بیشترین بسامد آن را در زبان فارسی در شعر فردوسی و سعدی عنوان می‌کند. این نوع آشنایی‌زدایی حاصل هنجارگریزی در مناسبات متعارف دستوری در زبان است، برای نمونه:

چون مرا عشق تو از «هرچه جهان» باز است
(به جای همه جهان)

چه غم از سرزنش «هر که جهانم» باشد
(به جای همه جهانم)

یا:

هر که سودای تو دارد، چه غم از
«هر که جهانش»

یا کاربرد «و» در این اشعار:

بیا و گر همه بد کرده‌ای که نیکویی

و:

شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی

(مش، صص ۳۴-۲۸)

امیلی دیکسون نیز در شعر انگلیسی از اینگونه نمونه‌ها بسیار دارد، برای مثال کاربرد غیرمعمول حرف ربط *but* در این سطور:

I never lost as much *but* twice

I shal *but* drink the more!

— آشنایی‌زدایی در حوزه کنش گفتاری*

Defamiliarization and Speech Act: وقتی

پدید می‌آید که کنش گفتاری در شرایطی نامتناسب با آن کنش خاص گفتاری روی

دهد. (ص ۱۳۴، LC)

— آشنایی‌زدایی در حوزه رئالیسم

and Realism: در آثار رئالیستی وقتی روی

شاخه‌های زبان‌شناسی* است و اساساً به اندازه‌گیری اصوات، ضبط پسامدها و مطالعه کلی فیزیولوژی گفتار می‌پردازد. تفاوت آن با واج‌شناسی* در آن است که واج‌شناسی به اصوات به عنوان پدیده‌هایی که محمل معنی هستند می‌پردازد اما آوا به تجزیه، تحلیل، توصیف و طبقه‌بندی صداها و زبان و نحوه تولید آنها توسط اندام‌های صوتی مربوط می‌شود. الفبای آواشناسی مجموعه نماد*های پذیرفته شده‌ای هستند که اصوات را به صورت علائم نوشتاری نشان می‌دهند. بطور کلی دو یا سه نظام الفبائی آواشناسیک مورد استفاده فرهنگ نویسان و زبان‌شناسان می‌باشد. یکی از این نظام‌ها همانست که در فرهنگ لغت زبان انگلیسی *Advanced Learner* به کار می‌رود. برای نمونه چند حرف با الفبای آواشناسیک در زیر معرفی می‌شود:

| | |
|-----|-----|
| آوا | حرف |
| si: | see |
| kap | cup |
| kæt | cat |

یکی از ابزارهای که سبک‌شناسان (← سبک‌شناسی) برای شناسائی سبک شعرا و نویسندگان دوره‌های مختلف به کار می‌گیرند مشخصات آواشناسیک اشعار آنهاست. برای نمونه دکتر سیروس شمیسا در کتاب کلیات سبک‌شناسی از این منظر سبک دوره‌های مختلف شعر فارسی را بررسی کرده است و با ذکر موارد آواشناسیک، این دوره‌ها را از یکدیگر متمایز ساخته است. برخی از این مشخصات آواشناسیک عبارتند از: الف اطلاق یعنی الف زائدی که در آخر اسم و فعل

و غیر مداخله جویانه به داستان مجال می‌دهد پیش برود و خود از هرگونه اظهارنظر شخصی اجتناب می‌ورزد. داستان‌های ارنست همینگوی از بهترین نمونه‌های آثار غیرشخصی می‌باشند. در اینگونه داستانها، نویسنده بیرون از وقایع داستان قرار دارد و درباره افراد دیگر می‌نویسد. به سخن دیگر، نویسنده با حفظ فاصله زیباشناختی*، بیطرفی کامل را در روایت داستان رعایت می‌کند.

در نقد ادبی، منظور از نقد بیطرفانه آنست که اثر ادبی فارغ از تأثیر دیدگاهها و سلیقه‌های شخصی مؤلف، مخاطب، یا جهان پیرامون وی بررسی شود. در چنین بررسی، هر اثر دنیائی مستقل است که صرفاً به موجب معیارهای درونی همان اثر مورد قضاوت و ارزشیابی قرار می‌گیرد (← نقد بیطرف). بسیاری از منتقدان و نظریه پردازان ادبی در مخالفت با این ادعا اظهار می‌دارند که تعیین حدود بیطرفی و غیرشخصی بودن در آثار ادبی معیار ثابت و دقیقی ندارد.

یکی از مخالفان طرح دو اصطلاح objective و subjective جان راسکین، منتقد اجتماعی قرن نوزدهم است. او رواج این دو اصطلاح را که زائیده دیدگاههای متالین غربی است، مورد انتقاد قرار می‌دهد. این واژه‌ها توسط منتقدان آلمانی بعد از کانت، در اواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم وارد مباحث نقد ادبی انگلیس گردید.

آکاتالکتیک (← بحر سالم)

آموزندگی و زیبایی (← کلاسیسیسم)

آواشناسی Phonetics

آواشناسی زیرمجموعه واج‌شناسی* و از

می‌شود، فرکانس یا بسامد، و تغییرات فرکانس‌هایی که معمولاً در گفتار روی می‌دهد، تغییر دنگ صدا نامیده می‌شود؛ در نتیجه تغییرات فرکانس، آهنگ کلام را معمولاً در حال فراز و فرود می‌شنویم. آهنگ، از نظر زبان‌شناسان مانند تکیه شدت* و درنگ* از مشخصات* زیرزنجیری (suprasegmental) زبان محسوب می‌شود و دارای نقش صرفی است یعنی هویت و دلالت اجزاء گفتار (واج، تکواژ و کلمه) را دستخوش دگرگونی می‌سازد. برای نمونه ما هر نوع جمله‌ای را با آهنگ خاصی ادا می‌کنیم: جملات پرسشی معمولاً با آهنگ فرازی ادا می‌شوند (داری می‌روی؟) (۸) جملات خبری، را با آهنگ فرودی (نه می‌مانم). (۹)

از نظر زبان‌شناسان آهنگ هم از حیث ساخت گفتار و هم به لحاظ تأثیر، بر معنی و منظور سخن اهمیت دارد.

تفاوت آهنگ با تکیه شدت در آنست که آهنگ بر حسب زیر و زبری صدا تعریف می‌شود و تکیه شدت بر حسب شدت و ضعف، یا کشیدگی و کوتاهی بخش*های کلمات. همچنین آهنگ در غالب زبانهای مدرن بر خوسه‌های معنایی (عبارت یا جمله) قابل تطبیق است، حال آنکه تکیه شدت در هر بخش از کلمه قابل بررسی می‌باشد.

زبان‌شناسان در تلاش برای استخراج قواعد حاکم بر رابطه بین آهنگ گفتار و معنی گاه الگوهای آهنگ گفتار را با غرض گوینده مرتبط دانسته‌اند اما به دلیل ناپایداری که در رابطه بین طیف احساسات و الحان (→ لحن)

و حرف می‌آورده‌اند («بانگک بربرده به ابر اندرا» - رودکی) و خاص شعر دوره سامانی است. همچنین حذف کسره اضافه که در شعر دوره سامانی بسامد بالائی دارد: شب زمستان به جای شب زمستان.

آواشناسی شامل سه موضوع می‌باشد:
الف) آواشناسی تولیدی (articulatory phonetics) که به بررسی نحوه تولید اصوات توسط اندام‌های صوتی می‌پردازد. (ب) آواشناسی فیزیکی (acoustic phonetics) به بررسی خواص فیزیکی اصوات سخن در گذر از دهان تا رسیدن به گوش شنونده می‌پردازد. (ج) آواشناسی شنیداری (auditory phonetics) به بررسی واکنش‌های خشی نسبت به اصوات سخن در گوش، اعصاب شنیداری و مغز می‌پردازد. اصطلاح آواشناسی آزمایشگاهی (instrumental phonetics) برای اندازه گیری جریان هوا یا تجزیه امواج صوتی به کار می‌رود. (DL & P)

آواشناسی آزمایشگاهی (→ آواشناسی)

آواشناسی تولیدی (→ آواشناسی)

آواشناسی شنیداری (→ آواشناسی)

آواشناسی فیزیکی (→ آواشناسی)

آوامحور (→ شالوده شکنی)

آواتکار (→ طلایه دار)

آهنگ / تکیه از ارتفاع / تکیه موسیقایی Intonation

در اصطلاح صرفی زبان (→ زبان‌شناسی)، آهنگ یا تکیه ارتفاع یا تکیه موسیقایی به تنوعات دنگ یا زیرویی (pitch) صدای گوینده عطف می‌کند. وقتی کلمات ادا می‌شوند، جریان هوا را به هم می‌ریزند. میزان این تلاطم که به صورت دایره اندازه گیری

وارونه» باشد که دکتر سیروس شمیسا در کتاب کلیات سبک‌شناسی به کار برده است. گفتنی است که برخی اقسام آیرونی با تَهْکَم* و ذَمّ شبیه به مدح* و طعنه برابر است.

آیرونی در اصطلاح ادبیات به لحاظ گستردگی معنا، چون منشوری چندوجهی است که امکان دارد هر کس به تناسب برداشت خود، آن را از یک یا دو جنبه تعریف کند. به این دلیل ارائه تعریفی جامع و کامل برای آن مستلزم شناخت اقسام آیرونی است.

به لحاظ زیباشناسی* و سبک‌شناسی* می‌توان گفت جوهر بعضی انواع آیرونی، به ویژه نوع کلامی و نمایشی آن را ناآگاهی و بی‌اطلاعی گیرنده پیام (مخاطب) از شرایط محیطی و از فحوا*ی پیام فراهم می‌آورد. برای مثال در این لطیفه: «خلبانی برای منهدم کردن برج ایفل با کایت به آن کوبید. تلفات حادثه یک نفر بود.» اگر شنونده کایت را نشناسد طنز نهفته در این لطیفه را در نمی‌یابد. همچنین چنانچه به آدم‌گندهنی بگویند «نابغه» تنها در صورتی که آن شخص برای شنونده شناخته شده باشد، نیت طعنه‌آمیز عبارت مفهوم است. در آیرونی نمایشی نیز همین امر صدق می‌کند. برای مثال وقتی اودیپ به دنبال باعث و بانی نفرین به شهر بلالزده ثب است، تأثیر آیرونیک موضوع ناشی از آن می‌شود که تماشاگران از ماجرای زندگی اودیپ و بازی سرنوشت با او بیش از وی آگاهی دارند. در صورتی که این آگاهی وجود نداشت، آیرونی نمایشی نیز پدید نمی‌آمد.

— آیرونی بلاغی (rhetorical irony): در این قسم

مختلف وجود دارد، توفیق چندانی نیافته‌اند. گروهی دیگر سعی کرده‌اند آهنگ گفتار را با ساختارهای دستوری مثل عبارات و جملات و نیز با نقش‌های این ساختارها (سؤالی یا خبری) مرتبط نمایند اما این رویکرد نیز چندان مطمئن نیست زیرا چه بسا ساختارهای جمله خبری که با آهنگ پرسشی ادغام می‌شوند و برعکس. (GLT / LT & C)

آیرون Eiron

نام یکی از سه شخصیت* کلیشه‌ای در کمدی‌های قدیم (— کمدی قدیم) یونان بوده است. این شخص فردی ضعیف، توسری‌خور، و ظاهر آکم‌خرد، اما در واقع تیزهوش و زیرک بود. این تیزهوشی و زیرکی سبب می‌شد تا آیرون در مواجهه با شخصیت کلیشه‌ای دیگر در این نوع کمدی‌ها، مثل سرباز لاف* زن، بر او غلبه کند.

آیرونی Irony

به معنی عام، صنعتی است که نویسنده یا شاعر به واسطه آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری در نظر دارد. این کلمه در ادبیات غرب مأخوذ از نام شخصیتی قراردادی* به اسم آیرون* است. در ادبیات فارسی این صنعت را گاه به طنز* و گاه به استهزاء و طعنه تعبیر کرده‌اند. اما با وجود شباهت‌های بسیار، آیرونی جامع‌تر از طنز و استهزاء است و با وجود آنکه به صور گوناگون در شعرها و نوشته‌های آمیخته به طنز به کار رفته است، تا به حال معادل مناسبی برایش نیافته‌اند. با توجه به گستره معنایی irony در مباحث ادبی غرب، شاید بهترین معادلی که بتوان در زبان فارسی برای آن پیشنهاد کرد اصطلاح «نعل

تصور است، قرار می‌دهد. در این زمینه نمونه‌های متعددی می‌توان در میان قصص فارسی ذکر کرد. مولوی در مثنوی قصه‌ای شرح می‌دهد به این مضمون*: شخصی هراسان به نزد سلیمان پیامبر می‌رود. سلیمان علت سراسیمگی او را می‌پرسد. شخص در پاسخ می‌گوید که عزرائیل را دیده و از طرز نگاه او بسیار ترسیده است. اکنون از سلیمان می‌خواهد تا او را با قدرت خویش به هندوستان فرستد بلکه از جانب عزرائیل مصون بماند. سلیمان چنین می‌کند. روز بعد وقتی عزرائیل به نزد سلیمان می‌رود پیامبر از او علت چنان نگاه و برخوردی را جویا می‌شود. عزرائیل در پاسخ چنین می‌گوید:

گفتش ای شاه جهان‌بی زوال
فهم کژ کرد و نمود او را خیال
که مرا فرمود حق کامروز هان
جان او را تو بهندستان ستان
دیدمش اینجا و بس حیران شدم
در تفکر رفته سرگردان شدم

در ادبیات غرب، نمایشنامه ادیب نیز در این مورد نمونه بسیار درخشانی به شمار می‌آید.

توماس هاردی در رمان* *تس اهل دورپویل* (1891) (*Tess of the D'Urberville*) سرگذشت قهرمان داستان را که زنی رنج کشیده و بی‌گناه است با استفاده از آیرونی تقدیر ترسیم می‌کند به این معنی که او بی‌آنکه خود بخواهد، عفت خود را از دست می‌دهد، بعد سعادت آینده‌اش را که می‌رفت تا در ازدواج با مرد دلخواهش رقم بخورد به دلیل این ضعف حیثیتی از دست می‌دهد و در نهایت برای رسیدن به یک خوشبختی زودگذر و وصل

آیرونی نظر و لحن* نویسنده یا گوینده دقیقاً عکس آن چیزی است که بر زبان می‌آورد. برای مثال در این مورد می‌توان از رساله اخلاق الاشراف عبیدزاکانی نام برد که نویسنده با لحنی به ظاهر جدی امر به منکر و نهی از معروف می‌کند و کاملاً واضح است که آنچه می‌گوید خلاف رأی* و نظر حقیقی اوست. در ادبیات انگلیسی، رساله «یک پیشنهاد سنگین و رنگین» نوشته جانائان سویت نمونه برجسته‌ای در این زمینه به حساب می‌آید. در این مقاله، پیشنهاد دهنده که مددکاری به اصطلاح روشنفکر است، برای آنکه ایرلند به کشوری ثروتمند بدل شود بی‌آنکه این امر منافاتی با منافع انگلستان داشته باشد، پیشنهاد به ظاهر معقولانه‌ای مطرح می‌کند. او پیشنهاد می‌کند کودکان بی‌سرپرست و فقیر را برای استفاده از گوشت آنها در معرض فروش بگذارند. این کار بنا به استدلال پیشنهادکننده چندین فایده دارد از جمله آنکه از تعداد بچه‌های گدا می‌کاهد، دیگر اینکه مادران بی‌پول که با تعداد بیشتر بچه، گرفتار فقر و تنگدستی بیشتر می‌شوند به این وسیله می‌توانند هم امرارمعاش کنند و هم تا زمانی که اطفال در اختیار آنان است از حمایت مالی دولت برخوردار شوند و... و... اما آنچه مسلم است نویسنده بدین وسیله می‌خواهد عقیده‌ای کاملاً مغایر با نظر حقیقی خویش را ابراز دارد.

— آیرونی تقدیر (cosmic irony): در این قسم، مبنای آیرونی بر آن است که تقدیر با دخالت و تحمیل اراده خود بر نقشه‌ها و تصمیمات انسان، جریان هستی را در جهتی که خارج از

آیرونی ساختاری نویسنده به جای استفاده گاه به گاه از آیرونی کلامی، یک مؤلفه* ساختاری را در اثر می‌گنجانند که در جهت دوپهلویی معنی و ارزش‌گذاری در سراسر اثر جریان می‌یابد.

یکی از شگردهای معمول و رایج در این نوع آیرونی، خلق قهرمان ساده‌لوح (naive hero) است. چنین شخصیتی می‌تواند راوی* قصه باشد. سادگی و بی‌خبری او باعث می‌شود که وی بر کلمات یا با تعبیرهایی پافشاری کند که خواننده مطلع باید آنها را تغییر دهد یا حتی برعکس نماید. تفاوت آیرونی ساختاری با آیرونی کلامی در آن است که در آیرونی کلامی هم گوینده و هم شنونده / خواننده از قصد آیرونیک گوینده آگاهی دارند. اما آیرونی ساختاری بر قصد آیرونیک نویسنده که خواننده از آن خبر دارد اما گوینده از آن بی‌خبر است، مبتنی می‌باشد. نمونه خوب سخنگوی ساده‌لوح را می‌توان در مقاله طنزآمیز «یک پیشنهاد سنگین و رنگین» (1729) "A Modest Proposal" اثر جانائان سویفت، طنزنویس قرن هجدهم یافت.

دیگر تفاوت بین آیرونی کلامی و آیرونی ساختاری آن است که در نوع اخیر، آیرونی به جای کلام، در ساختمان داستان یا نمایشنامه قرار دارد. بهترین نمونه کاربرد آیرونی ساختاری در نمایشنامه ادب شهریار اثر سوفوکل وجود دارد. در این نمایشنامه، قهرمان تراژدی* برای فرار از سرنوشتی که پیشگویان معبد برایش پیش بینی کرده‌اند، اقدام به کارهایی می‌کند (مثل فرار به سرزمین

محبوب دست به قتل مردی می‌زند که مسبب اصلی بدبختی‌هایش بوده است و در نتیجه این عمل به دار آویخته می‌شود. توماس هاردی رمان را با این جمله به پایان می‌برد: «سرانجام او که اشیل آن را ارباب نامیرندگان (The President of Immortals) می‌نامید، بازی‌اش را با تس به پایان رسانید».

— آیرونی رمانتیک (romantic irony): این اصطلاح را نویسندگان آلمانی در قرن هجدهم و نوزدهم باب کردند و تاکنون تعبیر متفاوتی از آن شده است. اما عموماً بدان معنی است که نویسنده توهمی را که در خواننده نسبت به غیر شخصی* بودن اثر خویش ایجاد کرده است، با دخالت مستقیم در آن، از بین ببرد. به تعبیر دیگر شاعر یا نویسنده در ضمن نوشتن اثری جدی، هر از چندگاهی با دخالت‌های مستقیم خود و با لحنی شوخی‌آمیز، به خواننده تفهیم می‌کند که حوادث و مسائل پیش کشیده شده چندان هم جدی نیست. در این مورد برای مثال می‌توان از منظومه دون ژوان / لرد بایرن نام برد که شاعر در آن مکرراً با لحنی شوخی‌آمیز رشته کلام را بدست می‌گیرد و حال و هوا*ی جدی اثر را بر هم می‌زند. راوی* تام جونز / هنری فیلدینگ نیز با اینگونه دخالتها، نمونه کاربرد آیرونی رمانتیک می‌باشد.

مفهوم آیرونی رمانتیک مدیون راوی خودآگاه تریستم شندی (Tristram Shandy) (1756-67) اثر لارنس استرن می‌باشد.

— آیرونی ساختاری یا وضعی (structural irony; situation): جوهر این قسم آیرونی در ساختار داستان یا نمایشنامه نهفته است. در

— آیرونی کلامی یا طعنه (verbal irony):

این قسم آیرونی براساس مغایرت و مخالفت بین آنچه بر زبان جاری می‌شود با منظور حقیقی گوینده استوار است. درک این مغایرت و جنبه آیرونیکی سخن بستگی به وضعیت کلی ای دارد که سخن آیرونیکی در آن رخ می‌دهد. برای نمونه درسطور زیر از شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» / فروغ فرخزاد:

چه مهربان بودی ای یار، ای یگانه‌ترین یار
چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی
چه مهربان بودی وقتی پلک‌های آینه را می‌بستی
و چلچراغها را از ساقه‌های سیمی می‌پیچیدی
و درسیاهی ظالم مرا به سوی چراگاه عشق می‌بردی...

شاعر با ایجاد ساختار موازی بین عبارتهای «وقتی دروغ می‌گفتی» / «وقتی پلک‌های آینه را می‌بستی» / «و چلچراغها را از ساقه‌های سیمی می‌پیچیدی» / «و در سیاهی ظالم مرا به سوی چراگاه عشق می‌بردی». بواسطه زنجیره «چه مهربان بودی»، این پیام را القاء می‌کند که این یگانه‌ترین یار مهربان از سنخ خاصی است مخالف با انتظار ما. تعارض میان «مهربان بودی» و ویژگیهای بعدی به خلق تأثیر آیرونیکی و طعنه‌آمیز در این شعر منجر می‌شود.

طعنه یا آیرونی کلامی همیشه ساختار قابل تشخیصی ندارد و گاه پیچیده‌تر از تضاد آشکار بین معنی با سخن است. نمونه چنین حالتی جمله آغازین در رمان * غرور و تعصب (Pride & Prejudice) اثر جین آستین می‌باشد: «این حقیقتی مورد وثوق همه جهانیان است

دیگر، کشتن شاه سرزمین واقعی خود که در واقع پدر اوست، و ازدواج با ملکه که در واقع مادر خویش است) که او را در نهایت در مسیر همان سرنوشتی قرار می‌دهد که از آن گریخته است. هر کار ادیب، او را بیش از پیش به سرنوشت تلخ و وحشتناکش نزدیک می‌کند. اما او تا آخرین لحظه حقیقت را در نمی‌یابد. این قسم آیرونی بدان می‌ماند که شخصی بر بدبختی دیگری بخندد و نداند که عتقرب او هم دچار همان بدبختی می‌شود. به آن آیرونی تواژیک و آیرونی نمایشی نیز گفته‌اند.

مؤلفه دیگر آیرونی ساختاری خلق راوی جایز الخطا* یا خطاپذیر است. این راوی که خود یکی از شخصیت‌های قصه است در عین حال که فرد ساده لوح و کم‌خردی نیست برداشتها و استنباطهای نادرستی از مسائل و شخصیت‌های پیرامونش دارد و خواننده باید بداند که این استنباطها مغایر با نظریات و علائق واقعی نویسنده است.

عنصر ساختاری سوم در آیرونی ساختاری، وضعیت داستان است.

— آیرونی سقراطی (socratic irony): در این قسم آیرونی، شخص دانائی خود را به جهالت می‌زند و در باب موضوعی که مخاطب او ادعا دارد، آنقدر سؤال می‌کند تا مخاطب را گرفتار تردید کند و به طور طبیعی به او بفهماند که آن موضوع را واقعاً نمی‌داند. این اصطلاح اصلاً از روش مباحثات سقراط اقتباس شده است.

به طور کلی در همه اقسام آیرونی، وجه اشتراک اساسی همان پوشیده سخن گفتن، تناقض و پنهان‌کاری است.

«شخصی مولانا عضدالدین را گفت: اهل خانه من نادیده به دعای تو مشغولند. گفت نادیده چرا، شاید دیده باشند؟!»

(شبد)

همچنین حافظ گفته است:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده‌فروش

که دگر می‌نخورم بی‌رخ بزم‌آرائی

توبه کردن به دست «صنم باده‌فروش» و می‌نخوردن «بی‌رخ بزم‌آرائی» از خاصیت آیرونی کلامی برخوردار است.

— آیرونی نمایشی (dramatic irony): وضعیتی در نمایشنامه* یا داستان* که به سبب فاصله بین آگاهی تماشاگران / خوانندگان نسبت به موضوعی در آن اثر و غفلت و ناآگاهی شخصیت مبتلا به آن موضوع ایجاد می‌شود. در نتیجه چنین وضعیتی، شخصیت مزبور به دلیل ناآگاهی سخنانی می‌گوید و کارهائی می‌کند که تماشاگر / خواننده از نامربوط بودن آنها با وضعیت واقعی آگاه است. یکی از اقسام این نوع آیرونی، آیرونی تراژیک (tragic irony) می‌باشد و بهترین نمونه آن را می‌توان در نمایشنامه اودیپ / سوفوکل یافت.

آیرونی بلاغی (← آیرونی)

آیرونی تراژیک (← آیرونی)

آیرونی تقدیر (← آیرونی)

آیرونی رمانتیک (← آیرونی)

آیرونی ساختاری (← آیرونی)

آیرونی سقراطی (← آیرونی)

آیرونی کلامی (← آیرونی)

آیرونی وضعی (← آیرونی)

Invention ابداع / بدعت / سلامة الاختراع

ابداع در لغت به معنی طرز نونهادن و نوپدید

که مرد عَذَب با مال و منال زیاد، باید در طلب یک همسر باشد». جنبه آیرونیکی آن تا حدی مربوط به شناخت خواننده از وضعیت اجتماعی انگلستان در اوایل قرن نوزدهم و موقعیت زنان در آن شرایط می‌شود: در چنان شرایطی در واقع زنان به دلیل اتکای اقتصادی نیازمند شوهر بودند.

از آنجا که ویژگی مشترک بین آیرونی (به معنی عام) و کنایه در پوشیده‌گوئی است به اقتضای متن می‌توان آیرونی و کنایه را مترادف گرفت. با این حال باید توجه داشت که آیرونی خاصیت خود را از لحن* سخن می‌گیرد حال آنکه کنائی بودن سخن ناشی از عاملی درون متنی است. برای نمونه جمله آغاز رمان غرور و تعصب از آن جهت که رابطه منطقی بین احتیاج مرد مجرد ثروتمند به داشتن همسر با شرایط خانواده پُنت که دارای پنج دختر دم بخت هستند کنایه است. اما به دلیل لحن تحکمانه آن که از تأکید بر کلمه «باید» در این جمله نشأت می‌گیرد نوعی نعل وارونه زدن است زیرا این «باید» طنزی بر نسخه پیچیدن برای رفتارهای اجتماعی است و در عین حال نیتی مثل «ضرورتاً اینطور هم نیست» را منتقل می‌کند. در چنین مواردی، ترفند به کار گرفته شده متفاوت از کنایه است. هنگامی که آیرونی کلامی برای مقاصد استهزایی و هجوآمیز (← هجو) به کار رود تقریباً با تَهْکَم* و با استعاره ناساز برابر است. این قسم گفتار طعنه‌آمیز و تهْکَمی در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) و معاصر فارسی، به ویژه در هجویه‌ها و آثار طنزآلود فراوان یافت می‌شود. برای نمونه عبید می‌گوید:

زدن میان تناقضات یا در آمیختن دو حس مختلف (← حس آمیزی) در گستره زبان بدعتی نو می‌نهد.

(مش)

پدیدآوردن قالب*های تازه مثل مسمط* توسط مسنوحچهری و شعر نو* بوسیله نیمایوشیخ از دیگر جلوه‌های بدعت‌گذاری در شعر فارسی می‌باشد.

ابداع نزد ادبای غربی، ابتدا در نظریه‌های مربوط به بلاغت* طرح شد. در این زمینه، ابداع اشاره به نوآوری شاعر و گوینده در ارائه مضمونی (← مضمون) نو داشته است. اما رفته‌رفته این اصطلاح به نقد ادبی* نیز راه یافت. امروزه در مباحث ادبی غرب، ابداع در مقابل سنت* مطرح می‌شود؛ اثر بدیع آن است که موضوع یا قالب* یا سبکی (← سبک) تازه در آن ارائه شده باشد. جان دان، شاعر متافیزیک* و پدیدآورنده شعر متافیزیک، ویلیام وردزورث بدعت‌گذار شعر رمانتیک (← رمانتیسم) در انگلستان، و تی.اس. الیوت شاعر و متفکر معاصر از جمله شعرای نوآور در ادبیات انگلیسی به شمار می‌آیند.

گفتنی است که تاریخ ادبیات همواره شاهد ظهور بدایع در مقابل سنت‌ها، و تبدیل این بدایع به سنتی تازه بوده است.

چنین اثری از اصالت و تازگی (originality) برخوردار است.

Ambiguity/Plurisignation/ ابهام

Multiple Meaning

ابهام در لغت به معنی پوشیده گذاشتن، مجهول گذاشتن، به مرحله وضوح نرساندن، بسته کردن کار، پوشیده گفتن، دور کردن و

آوردن و ایجاد و اختراع و خلقت و آفرینش آمده و در علم بدیع (← صنایع بدیع) آن است که شاعر و نویسنده مضمون* تازه و نو و معنی لطیف و متین و نیکو در نظم* و نثر* خود بیاورد... و جامع برخی محسنات لفظی و معنوی شود. ابداع، شامل هر دو نوع صنایع لفظی و معنوی می‌شود.

بدعتهای لفظی و معنایی، علت اصلی بقا و جاودانگی آثار ادبی به شمار می‌آید. از جمله ابداعات در زمینه خیال شاعرانه، ارائه تصاویر (← تصویر) زیبایی است که از رهگذر گره زدن میان تناقضات صوری (← تناقض ظاهری) حاصل می‌شود و نهایتاً منجر به خلق تصاویر بدیع* و بکر* می‌گردد. برای نمونه وقتی شاعر گوید:

بر جای نان شادی خورد جانی که شد مهمان تو

مولوی

یا:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده‌فروش

حافظ

و:

روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم

بایزید بسطامی

همچنین:

عشق باریده بود و زمین‌تر شده بود

بایزید بسطامی

وزش ظلمت را می‌شنوی

فروغ فرخزاد

و:

سرمای مهتابی رنگ، راه دشوار را به هم پیچاند
هوشنگ ایرانی

طبیعت عادی زبان را درهم می‌ریزد و با گره

به چند معنی تعبیر کرد.

- وقتی یک کلمه دربرگیرنده دو یا چند معنی باشد.

- وقتی دو معنی مختلف به گونه‌ای در یک کلمه یا عبارت جمع آمده باشند که بیانگر ابهام ذهنی نویسنده باشد.

- وقتی نوعی ابهام کلامی در نوشته وجود داشته باشد که نویسنده یا شاعر بدون فکر قبلی و فقط هنگام نوشتن به آن پی برده باشد.

- وقتی تعبیر و تفسیر کلامی که ظاهراً متناقض است بر عهده خواننده گذاشته شود.

- و بالاخره تناقض و تضادی آشکار که حاکی از عدم اطلاع کافی نویسنده نسبت به مطلبی است که می‌نویسد.

در ادبیات انگلیسی، شعر "The Buglar's First Communion" سروده جرارد مانلی هاپکینز همه موارد هفتگانه ابهام را که امپسون برشمرده در بردارد.

قسمی ابهام نیز وجود دارد که در بلاغت انگلیسی amphiboly یا amphibology نامیده می‌شود و ناشی از ساختمان مبهم دستوری یا دوپهلویی کلام است به طوری که عبارت یا جمله‌ای را که از چنین کیفیتی برخوردار است بتوان به بیش از یک معنی تعبیر کرد. برای مثال در بیت زیر:

گر زاهد صدساله ببیند دست

در گردن من که پارسائی نکند

کنجری کرمانی

از عبارت «ببیند دست در گردن من» دو تعبیر حاصل می‌شود؛ نخست: «اگر زاهد صدساله دست تو را در گردن من ببیند...» و دوم: «اگر زاهد صدساله دست تو را ببیند، من

رانند کسی را از کار، پیچیدگی، بستگی، پوشیدگی و تاریکی است و در اصطلاح بدیع (- صنایع بدیع) سخنی گفتن که محتمل دو معنی بود.

در ابهام احتمال دو معنی متضاد یا مختلف مثل مدح و ذم وجود دارد به طوری که از یکدیگر قابل تمییز نباشد، از اینرو قدما آن را دووجهین و محتمل الضدین هم گفته‌اند. برای مثال انوری گوید:

دی محتسبی به راه دیدم

در دست گرفته چوب ارژن

مه روزنکی گرفته می‌زد

نظاره بر او زمرد و از زن

پرسیدم از آن میان یکی را

کاین چوب چرا زند بر آن زن؟

گفت این زنکی است روسپی نام

وین محتسبی است «روسپی زن»

در بیت (- بیت) آخر «روسپی زن» را هم می‌توان به معنی تنبیه کننده زن روسپی تعبیر کرد و هم به معنی کسی که زن روسپی دارد. (زس)

یا این بیت از سعدی:

به راستی که نه همبازی تو بودم من

تو شوخ دیده مگس بین که می‌کند بازی

بازی در این بیت به دو معنی آمده است؛ اول به

معنی بازی و شوخی، دوم به معنی باز یا شاهین.

در بلاغت* غرب، از هنگامی که ویلیام

امپسون ابهام را در کتاب هفت نوع ابهام (۱۹۳۰)

پیش کشید، این اصطلاح به نقد ادبی* راه

یافت. امپسون در کتاب مذکور برای ابهام

هفت گونه بشرح زیر برمی‌شمارد:

- وقتی بتوان کلمه یا عبارتی را در آن واحد

کلمات کلثوپاترا از نظر دلالت چند بُعدی است. در متن انگلیسی کلمه mortal هم به معنی فانی و هم به معنی مهلک است. یا کلمه wretch (بدبخت) در فحوا*ی متن هم تحقیر را می‌رساند هم شفقت را؛ یا کلمه dispatch که هم «تعجیل کن» و هم «به قتل برسان» معنی می‌دهد. این نوع ابهام که حاصل دلالت‌های مطابقه‌ای (- دلالت مطابقه) متعدد در یک کلمه است و در حقیقت با استفاده از این توانمندی زبانی پدید می‌آید در اصطلاح چند معنائی multiple-meaning یا plurisignation نامیده می‌شود.

اُتاوارِیما Ottavarima

در شعر انگلیسی، پاره شعری* است که از هشت سطر با وزن* آیمیک پنج پایه* تشکیل شده باشد و طرح قافیه*های آن به صورت ab ab ab cc باشد، برای نمونه:

- I want a hero: an uncommon want, (a)
 When every year and month sends froth a new one (b)
 Till, after cloying the gazettes with cant, (a)
 The age discovers he is not the true one; (b)
 Of such as these I should not care to vaunt, (a)
 I'll therefore take our ancient friend Don Juan, (b)
 We all have seen him, in the Pantomime. (c)
 Sent to the devil, somewhat ere his time. (e)
 (Lord Byron)

اُتاوارِیما از جمله قالب*هائی است که از شعر ایتالیا توسط سرتوماس ویات در نیمه اول قرن شانزدهم به شعر انگلیسی راه یافت و توسط شعرای دیگر به کار گرفته شد اما بهترین و برجسته‌ترین کاربرد آن در منظومه دون ژوان / لرد بایرون و در بین بچه‌های مدرسه سروده و.بی. ییتز یافت می‌شود.

به گردن می‌گیرم که...» و حافظ گوید:
 عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
 بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست
 که روشن نیست «باقی» به عشق برمی‌گردد
 (یعنی آنچه بجز عشق تست) یا صفت عشق
 است (عشق تو که باقی است). یا در این بیت:
 بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی!
 فرصتی دان که زلب تابه دهان اینهمه نیست

(مش)

نوع اخیر در بلاغت فارسی، به ابهام* نزدیکتر است.

در انگلیسی نمونه کاربرد چنین عبارت دوپهلونی آنست که کسی بگوید: "I stood by my friend crying" (من کنار دوستم گریان ایستادم، یا من کنار دوست گریانم ایستادم) که معلوم نیست صفت گریان به «من» یا به «دوستم» اشاره دارد.

پیشگوئی‌های دوپهلونی که جادوگران در ابتدای نمایشنامه مکبث نسبت به آینده و مرگ مکبث می‌کنند نیز از همین قسم ابهام محسوب می‌شود.

نمونه دیگر این نوع ابهام در سخنان کلثوپاترا در نمایشنامه آنتونی و کلثوپاترای شکسپیر یافت می‌شود:

Come, thou mortal wretch,
 with thy sharp teeth this knot intricate
 of life at once untie. Poor venomous fool,
 Be angry and dispatch,

بیا ای بدبخت فانی
 با دندانهای تیزت
 این گره در هم فرو رفته
 زندگی را به یکباره از هم باز کن.
 موجود سم آگین بدبخت بی‌خرد
 خشمگین شو و دست به کارِ هلاک شو.

اجازه شاعری / جواز شاعرانه Poetic Licence

آزادی شاعر در ترک معیارهای رایج زبان است که در کاربرد مجاز* قافیه* وزن* و دیگر جنبه‌های شعر متجلی می‌شود و بنا به ضرورت شعری در محدوده‌ای قابل پَسند ذوق سلیم صورت می‌گیرد. حدود این آزادی تا بدانجاست که شاعر چندان از قواعد شعر و اصل رسانگی دور نشده باشد.

اجازه شاعری از قدیم مورد توجه و نظر بلاغیون (← بلاغت) بوده است از جمله مؤلف المعجم آن را چنین تعریف می‌کند:

«آنست کی شاعر برای صحت وزن یا درستی قافیت لحنی به شعر خویش درآرد و خطای لفظی یا معنوی جایز دارد و اگر چه شعرا را در این باب رخصت یجوز للشاعر مالا یجوز لغیره متمسکی قوی است و بهانه ضرورت شعر مستندی و طی، لکن معظم آن با شعار عرب مخصوص تواند بود کی کلام منظوم را واضع اصل اند...»

در شعر (کلاسیسیسم) فارسی جواز شاعرانه گاه به معنی آنست که کلمه‌اشدیدی را مخفف کنند یا ممدودی را مقصور نمایند. گاه نیز در زمینه قافیه، شاعر با استفاده از حروف قریب‌المخرج از محدوده قواعد تجاوز می‌کند مثلاً در این بیت*:

به نام خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی

فردوسی

یا:

چه مصر و چه شام و چه بر و چه بحر
همه روستایند و شیراز شهر

سعدی

اما اصولاً شعرای عرب به لحاظ امکاناتی که در کاربرد زحافات (← بحر مُزاحَف) دارند، بالاخص از این جواز بهره می‌گیرند. در خصوص شعر امروز فارسی این سخن دانسته است که تجاوز از عرف زبانی و شعری پس از نیمایوشیخ به ارزشی مثبت و مورد توجه شعرا بدل شد.

در بلاغت غرب نیز این خروج از قواعد و معیارهای رایج زبان را تا حدی برای شعرا مجاز دانسته‌اند. در آیدن، شاعر و منتقد انگلیسی قرن هفدهم، در تعریف جواز شاعری چنین می‌نویسد:

«آن آزادی است که شعرا در همه اعصار برای خود قائلند آنهم به لحاظ بیان مطالب به زبان شعر که فراتر از منطق زبان نثر است.» در این زمینه برای مثال می‌توان جمله طولانی و آغازین منظومه بهشت گمشده / جان میلتون را ذکر کرد که در آن نظم کلمات، کیفیت مجازی ساخت (← ساختار) و زمینه دستوری جمله، آن را از حدود بیان معمول و رایج دور می‌کند تا شعر به کیفیتی متمایز در کاربرد زبان دست یابد و بدین وسیله شکوه و عظمتی شایسته و در خور قالب* حماسه* خلق شود.

Of man's first disobedience, and the first
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe.
With loss of Eden, till one greater man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, heavenly muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That, shepherd who first taught the chosen
seed

In the beginning how the heavens and earth
Rose out of Chaos; or if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook that
flowed

است فرهیخته و افلاطون شناس، عزم دیدار جهان کرده و با پیونده نامدار، آمریکو و سپوس، که قاره امریکا به نام اوست، سفرها کرده و همراه او به «جهان نو» رفته و از آن سفرها با حکایت‌های افسانه‌وار درباره هیولاها و وحشیان و همچنین بهشت زمینی بازگشته است.

هیثلودی ادعا می‌کند که یکی از بیست و چهار دربانوردی بوده است که وسپوس در سال ۱۵۰۴ در قاره جدید جا گذاشته است و شرح این ماجرا را در کتاب خویش به نام چهار سفر آورده است.

مور در آرمانشهر همه کوشش خود را به کار می‌برد تا به آن جامعه خیالی، سیمائی اصیل ببخشد و این کار را با پرداخت زیاد به جزئیات و حتی گذاشتن نمونه الفبائی آرمانشهر و نمونه‌ای از شعر ایشان انجام می‌دهد. در این سرزمین، به روایت هیثلودی فلسفه‌ای جز فلسفه کاربردی و عملی که به موجب آن هیچ حرفی خلاف نظم و قاعده گفته نمی‌شود، وجود ندارد؛ محترم‌ترین افراد ساده‌ترین آنها هستند، دروغ‌گوئی رسم نیست و طلا و جواهر زیورآلاتی خوار و خفیف هستند که به عنوان غل و زنجیر برای بردگان استفاده می‌شود.

(مقدمه آرمانشهر)

اندکی پس از سر توماس مور، نویسنده‌ای ایتالیائی به نام توماسو کامپانلا کتابی از همین نوع نوشت به نام شهر خورشید. از این زمان در ادبیات مغرب زمین، آرمانشهر به تدریج آئینه دو گرایش متفاوت شده است: به موجب یک گرایش، آرمانشهر یا مدینه فاضله، جامعه‌ای ایده‌آل و خوبستانی است که گریزگاه جهان

Fast by the oracle of god, I thence
Invoke thy aid to my adventurous song,
That with no middle flight intends / to soar
Above the Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose or rhyme.

در معنی گسترده‌تر، اجازه شاعری فراتر از اختیاراتی است که شاعر یا نویسنده در سطح زبان دارد و شامل تمام جنبه‌های گفتمان* می‌شود. یکی از اقسام آن، نابهنگام‌گرایی* است. (هم ← تقطیع)

اجتماعات تاویلی (← نقد خواننده محور)

احیاء سلطنت (← نمایش قهرمانی، ← نمایش)

ادبیات آرمانشهر / ادبیات مدینه فاضله

Utopian Literature

utopia- یا outopos کلمه‌ای یونانی و به معنی «هیچستان» است. اصطلاح ادبیات آرمانشهر که مأخوذ از همین واژه است به آن دسته از آثار ادبی عطف می‌کند که به طرح جامعه آرمانی می‌پردازند.

اول بار، افلاطون فیلسوف یونانی در کتاب جمهوریت خود با توصیف جمهور ایده‌آل، گرایش به آرمانشهر را پیش کشید.

سرتوماس مور، انسان‌گرای (← انسان‌گرایی) انگلیسی در قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم، برای نخستین بار این اصطلاح را به عنوان یک نوع ادبی* خاص به کار برد. مور با نوشتن کتابی داستانی با این عنوان گرایش خویش را به آرمانشهر نشان داد و بدین ترتیب اصطلاح مذکور به ادبیات داستانی* راه یافت.

مور داستان را با شرح این ماجرا آغاز می‌کند که چگونه در مأموریت سیاسی به هلند، به واسطه دوستی با هیثلودی (راوی* داستان) آشنا می‌شود. هیثلودی که مردی

واقع به شمار می‌آید. در گرایش دوم، نویسندگان بازسازی و بهسازی هیچستانی را که انسان به ناگزیر در آن زندگی می‌کند پیش کشیدند. گرایش اخیر به ویژه از قرن هجدهم به بعد رواج یافت و منبع الهام آثاری شد که از جمله آنها می‌توان نگاهی به پشت سر اثر ادوارد به لامی و خبرهائی از هیچستان به قلم ویلیام موریس را نام برد.

در ادبیات فارسی، اولین رمانی (← رمان) که در آن موضوع آرمانشهر پیش کشیده شده ظاهراً مجمع دیوانگان (۱۳۰۳ ش) به قلم صنعتی زاده بوده است. نویسنده نام کتاب را با عنایت به مصراعی (مصرع) از غزل سعدی که گوید «خلق مجنونند و مجنون عاقل است» اختیار کرده است:

در یکی از روزهای آخر سال دیوانه‌ای به بالای دیوار رفته و در ازاء دو کاسه مسی روزنامه‌های آن روز و تقویم سال نو را از روزنامه فروش می‌خرد. دیوانگان از فرارسیدن سال نو با خبر می‌شوند و تصمیم می‌گیرند که موقتاً عاقل باشند تا بتوانند مثل دیگران سال نو را به آزادی جشن بگیرند. شب هنگام بر حسب نقشه‌ای که طرح کرده‌اند دست و پای محافظین را می‌بندند و بیرون می‌آیند و سر به صحرا می‌گذارند. در میان آنان پیرمردی است زنده دل که از روز و روزه دارالمجانین لب از لب نگشوده و به پیر لال ملقب شده است. دیوانگان جفتک زنان و عربده جویان می‌دوند و در نیم فرسنگی شهر، نزدیک کلبه درویشی پشت پا به دنیا زده که روز و شب مشغول عبادت است، بر کنار چشمه‌آبی حلقه می‌زنند. درویش با مشاهده

گروه دیوانگان از ترس به بالای درخت می‌رود. ناگهان پیر لال لب به سخن می‌گشاید و سخنانی می‌گوید. حاصلش این که همه جا دارالمجانین است و این جامعه محبس تنگ و تاریکی است که عقول بشری در آن محبوس و مقید است ولی انسان در این حبس احساس زحمت نمی‌کند و در فکر رهائی خویش نیست. با این همه گاهی نوع بشر «جست و خیزه‌هائی» می‌کند که موجب تغییرات عمده در وضع زندگانی مردم می‌شود و عالم را فرسخ‌ها به آینده روشن و امیدبخش نزدیک می‌کند.

پیرمرد پس از این بیانات به یاران خود پیشنهاد می‌کند که «به سوی آینده» حرکت کنند. آنگاه با خواب هیپنوتیزم در خیالات و تصورات همراهان تصرف می‌کند و آنان را به «کشور خرد» می‌برد و ترقیات دو هزار سال بعد را به آنها نشان می‌دهد.

اینجا شهری است کورا نام نیست و تمام کشورهای دنیا در آن از روی نمره تعیین می‌شوند. لغت ساکنین آن به اندازه‌ای سهل و سریع است که در چند دقیقه مطالب را به هم می‌فهمانند. در اینجا حقیقت و آزادی و سعادت سایه انداخته، هیچگونه خیانتی واقع نمی‌شود، و عموم در آسایشند. لباس زن و مرد یکی است و امتیازات از میان بشر رخت بر بسته. مردم همه سالم، صورت‌ها وجیه و چهره‌ها گشاده است. حسد به کلی معدوم گشته و بنابراین غصه و اندوه نیز وجود ندارد. همه فعال و کاری و معتاد به ورزشند. کار هر کسبی معین شده و اداره‌ای ضامن تمامی ضروریات زندگانی است. در این معموره، از

ترباک‌خور به قلم دوکوینسی را نام برد. یکی از شاخه‌های ادبیات اعترافی، رمان* اعترافی است که در پنجاه سال گذشته در ادبیات اروپائی رواج یافته است و از جمله نمونه‌های برجسته آن می‌توان به رمان *La Chute* آلبر کامو اشاره کرد.

در دسته‌ای از رمانهای اعترافی که به آنها اصطلاحاً *frame story* می‌گویند، نویسنده همزمان با داستانی که می‌نویسد، ما را در جریان نوشتن همان داستان قرار می‌دهد. این شیوه توسط آندره ژید فرانسوی در رمان *Amoureuses Tentatives* (۱۸۹۱) به کار گرفته شد.

ادبیات اعترافی علاوه بر رمان، شامل شعر* نیز می‌شود. اشعار غنائی (← شعر غنائی) به لحاظ آنکه کاملاً شخصی هستند، بخشی از ادبیات اعترافی به شمار می‌آیند. اما شعر اعترافی در ادبیات انگلیسی، به طور خاص به اشعار دسته‌ای از شعرای دهه‌های ۵۰ و ۶۰ انگلستان و امریکا مثل مجموعه آثار رابرت لاول با عنوان *Life Studies*، و د. اسنودگراس با عنوان *Heart's Needle*، اشعار آن سکستون در چهار مجلد با عنوان *Back To Bedlam and Part* و *Way* و اشعار سیلویا پلاث اطلاق می‌شود.

این نوع شعر به بیان تجربه‌های فکری و جسمی شاعر در زندگی خصوصی‌اش می‌پردازد و با شعر غنائی رمانتیک‌ها تفاوت دارد زیرا شعر اعترافی نوعی نگاه روانکاوانه و جزء نگر به مسائل دارد که از نگرش رمزآلود رمانتیک‌ها متفاوت است.

در ادبیات کلاسیسیسم* فارسی شاید کتاب غزالی با شما سخن می‌گوید / امام محمد غزالی

باد و باران و حرارت خورشید و جزر و مد دریاها و نیروی انسانی «اتم» همه مقهور اراده بشر شده و اداره بهداشت سیصد سال عمر را بیمه کرده است. در اینجا تنها مهر و محبت فرمانرواست. اینجا بهشت موعود است.

سالی یک مرتبه، در روز عید نوروز کنفرانس عمومی در کوههای لبنان تشکیل و کشفیات و اختراعات آن سال در معرض افکار عمومی گذارده می‌شود. میلیون‌ها نفوس از اقطار جهان در این جشن و شادمانی شرکت می‌کنند. سرود آنان چنین است:

ما آدم هستیم

اشرف مخلوقات هستیم

راستی و محبت روش ماست

علم نگاهبان ماست

برادری با همه، نسب ماست

برابری با همه، حسب ماست

در کشور خرد، تیمارستان محل کسانی است که وظایفی را برعهده داشته‌اند و انجام نداده‌اند یا اظهارات بی‌موقع و بی‌لزومی کرده یا پای بست اوهام و خرافات بوده‌اند...

(استان)

این رمان نیمه تمام مانده است. (← ادبیات بیمارگونه)

ادبیات ارشادی (← ادبیات تعلیمی)

ادبیات اعترافی **Confessional Literature**

شاخه‌ای از ادبیات و دربرگیرنده آثاری است که به نحوی زندگینامه شخصی* نویسنده را بازگو می‌کند. قدیم‌ترین نمونه آن اعترافات سنت آگوستین، روحانی قرن چهارم میلادی است. از دیگر نمونه‌های آن در قرن هجدهم باید اعترافات / روسو و اعترافات یک انگلیسی

ادبیات پوچ نما / پوچی

Literature of the Absurd

این عنوان به آن دسته آثار داستانی (← داستان) و نمایشی (← نمایش) اطلاق می‌شود که به نحوی برپوچی، بیهودگی، بی‌معنایی و بی‌هدفی شرایط هستی و زندگی انسان تأکید دارند. در آثاری از این دست، نویسنده، پوچی را توصیف نمی‌کند بلکه آن را به گونه‌ای در بافت اثر می‌آمیزد که حاصل کار به نحوی پوچ و بی‌هدف می‌نماید و این بینش به خواننده یا تماشاگر القاء می‌شود.

انگیزه ظهور پوچی در ادبیات در درجه نخست اعتراض و عصیان بر ضد تمامی ارزشهای سنتی و پذیرفته شده پیشین بود، و این عصیان نیز به نوبه خود حاصل دگرگونیهای عظیمی بود که از دگرگونیهای اجتماعی، اقتصادی و فلسفی جامعه غرب نشأت می‌گرفت. از جمله این ارزشها، تفکری بود که به موجب آن انسان موجودی صاحب خرد تلقی می‌شود که در جهانی معقول زندگی می‌کند؛ او جزئی از یک ساختار اجتماعی منظم است و توانمندی آن را دارد تا حتی هنگام شکست، به مرحله‌ای از قهرمانی و بزرگی دست یابد.

اما با ظهور فلسفه اصالت وجود یا اگزیستانسیالیسم* (Existentialism) این طرز تفکر جای خود را به تفکری متفاوت و حتی مغایر داد. اصول فکری پیروان این مکتب فلسفی که به طور عمده در آثار نویسندگانی چون ژان پل سارتر و آلبرکامو به ادبیات راه یافت، مبین آنست که انسان موجودی تنهاست و به طرزی خفت‌بار در جهانی بیگانه

را بتوان نوعی از ادبیات اعترافی به شمار آورد. در ادبیات داستانی*، رمان*های سقوط / آلبرکامو و حرف و سکوت / محمود کیانوش در زمره رمانهای اعترافی جای دارند.

ادبیات بیمارگونه Dystopia Literature

واژه dystopia به معنی «جای بد» است و در اصطلاح، بر آن دسته آثار در ادبیات داستانی* اطلاق می‌شود که در آنها خصایل خوب بشری به طرزی انحطاط یافته مطرح می‌شود. در این قبیل داستانها (← داستان)، نویسنده تمایلات تهدیدکننده و ویرانگری را که در پس پدیده‌های به ظاهر سالم سیاسی، اجتماعی، و صنعتی نهفته است، به مقیاسی وسیع و در حقیقت اعتراض آمیز تصویر می‌کند تا تأثیرات مخرب اینگونه پدیده‌ها را بر جامعه انسانی و خصایل بشری نشان دهد. از جمله نمونه‌های داستان بیمارگونه می‌توان به رمانهای (← رمان) دنیای خوشبخت نو اثر آلدوس هاکسلی و کتاب ۱۹۸۴ به قلم جورج اورول اشاره کرد.

در کتاب ۱۹۸۴، جورج اورول به توصیف شرایط جامعه‌ای خیالی می‌پردازد که در آن هستی انسان از هر حیث توسط شبکه‌ای سیاسی - ماشینی کنترل می‌شود و زیباترین خصلت‌های بشری مثل عشق مادر و فرزند تحت تأثیر این حاکمیت ضد بشری، به شیوه‌ای منمخط و فسادپذیر مطرح می‌شود.

در ادبیات فارسی، داستانهای غلامحسین ساعدی عموماً از این کیفیت برخوردارند. برخی داستانهای بهرام صادقی از جمله ملکوت و خواب خون نیز در حوزه ادبیات بیمارگونه جای می‌گیرند.

برانگیختن خواننده به موضع‌گیری یا اقدام خاصی است. معمولاً درونمایه* آثار ادبی تبلیغی بر محور مسائل اخلاقی و سیاسی استوار است و قصد گوینده و سراینده آن ابلاغ و در نهایت تعلیم و آموزش می‌باشد.

در ادبیات انگلیسی، رمان* کلبه عموم اثر هاریت پیچر استوار از نمونه‌های این شاخه ادبیات به شمار می‌آید. نویسنده در کلبه عموم به طرح مظالمی که بر نژاد سیاه می‌رود، می‌پردازد.

ادبیات تعلیمی / ارشادی Didactic Literature

ارشاد در لغت راه نمودن، راه راست نمودن، راه حق نمودن، به حق و درستی رهنمون کردن است و در اصطلاح هر اثر ادبی که هدف آن ارشاد و تعلیم باشد در جرگه ادبیات ارشادی و تعلیمی جای می‌گیرد. موضوع ارشاد و تعلیم جنبه‌های مختلفی چون اخلاقیات، مسائل و انتقادات اجتماعی و سیاسی، و آموزش فنون و حرف‌گوناگون را دربرمی‌گیرد.

در ادبیات تعلیمی فارسی، شعر گسترش بیشتری یافته است و یکی از دامنه‌دارترین و گسترده‌ترین اقسام شعر در ادبیات فارسی شعر تعلیمی است. شاعران مسائل اخلاقی و روانشناسی و اجتماعی را به صورت غیرنمایشی بیان کرده‌اند و بدینگونه ادبیات تعلیمی ما از ادبیات تعلیمی غرب وسیع‌تر شده است.

نخستین اثر منظوم و مستقل فارسی در اخلاق، پسندنامه انوشیروان است که بدایعی بلخی، معاصر سلطان محمود غزنوی آن را در بحر* متقارب سروده است.

و تنها، رها شده است. جهان هستی، فاقد هرگونه ارزش، حقیقت یا معنای انسانی است، زندگی انسان گذری است که از هیچ آغاز می‌شود و به هیچ می‌انجامد، و انسان موجودی غم‌زده و بی‌هدف است. آلبرکامو، همین معنا را در افسانه سیزیف چنین بیان می‌کند:

«انسان، در جهانی که به یکباره از فریبه‌ها و امیدها تهی شده، خود را بیگانه می‌یابد. زندگی او تبعیدی ناگزیر است... این گسستگی میان انسان و زندگی یا میان بازیگر و صحنه بازی است که در حقیقت احساس پوچی را به وجود می‌آورد.»

اوژن یونسکو، نمایشنامه‌نویس پوچ‌گرا نیز در مقاله‌ای راجع به کافکا این طرز تفکر را اینگونه بازگو می‌کند:

«انسانی که از تمامی ریشه‌های مذهبی و معنوی و عالی بریده، از دست رفته است. کردار چنین انسانی هم لزوماً بی‌مفهوم، بی‌هدف و بی‌ثمر است.»

این بینش در ادبیات ابتدا در آثار نویسندگان اکسپرسیونیست (← اکسپرسیونیسم) و سوررئالیست (← سوررئالیسم) و آثار فرانتس کافکا و جیمز جویس پدید آمد و به پیدایش شاخه‌ای مستقل در ادبیات و نمایشنامه‌نویسی منجر شد. اطلاق صفت پوچی به این آثار هم به لحاظ نوع پیامی است که منتقل می‌کنند و هم به لحاظ کیفیت به ظاهر بی‌هدف، بی‌معنی و بی‌شکل آنها است. شاخه مهم ادبیات پوچی، تئاتر پوچی* است.

ادبیات تبلیغی

Propagandist, Thesis Literature

شاخه‌ای از ادبیات تعلیمی* است که هدف آن

اما خصلت ارشادی و اخلاقی ادب فارسی به ویژه در آثار شعرای عارف و متصوّف منعکس است. در این زمینه اشعار سنائی، عطار، مولوی، نظامی و سعدی و نوشته‌هایی چون آثار خواجه عبداللّه انصاری، تذکره‌الاولیای عطار، اسرارالتوحید، حکایات گلستان مخصوصاً باب دوم که در اخلاق درویشان است، بوستان سعدی جام‌جم اوحدی و قصاید (← قصیده) ناصر خسرو شایان ذکر است. برای نمونه:

بترس سخت ز سختی، چو کار آسان شد
که چرخ زود کند سخت کارِ آسان را
برون کند، چو درآمد به خشم، گشت زمان
ز قصر قیصر و از خوان خویشان خان را
بر آسمان ز کسوف سیه رهایش نیست
مر آفتاب درخشان و ماه تابان را
ز چیزهای جهان هر چه خوار و ارزان شد
گران شده شمر آن چیز خوار و ارزان را
میانه کار همی باشی و بس کمال مجوی
که مه تمام نشد جز زبهر نقصان را
ناصر خسرو

سعدی نیز درباره وظیفه اصلی پادشاهان و عمال حکومت، از زبان خسرو به شیرویه چنین گوید:

بر آن باش تا هر چه نیت کنی
نظر در صلاح رعیت کنی
میپنج ای پسر گردن از عدل و رای
که مردم زدست نیچند پای
خرابی کند خصم شمشیر زن
نه چندان که دود دل پیرزن
از آن بهره ورت در آفاق کیست
که در ملک رانی به انصاف زیست

خداترس را بر رعیت گمار
که معمار ملک است پرهیزگار
بداندیش ملک است و خوانخوار خلق
که نفع تو بیند در آزار خلق
ریاست به دست کسانی خطاست
که از دستشان دست‌ها بر خداست
در زمینه مسائل سیاسی و انتقادی نیز سعدی قطعاتی (← قطعه) دارد. برای مثال:

حاکم ظالم به سنان قلم
دزدی بی‌تیر و کمان می‌کند
گله ما را گله از گرگ نیست
اینهمه بیداد شبان می‌کند
آن که زیان می‌رسد از وی به خلق
فهم ندارد که زیان می‌کند
چون نکند رخنه به دیوار باغ
دزد که ناطور همان می‌کند

در دوره‌های بعدی نیز اشعار محتشم کاشی، ملک‌الشعرا بهار و پروین اعتصامی به لحاظ جنبه‌های اجتماعی و سیاسی، در حوزه ادبیات تعلیمی جای دارند.

شاخه‌ای از ادبیات تعلیمی، اشعار و نوشته‌هایی را دربرمی‌گیرد که به آموزش فنون و هنرها اختصاص دارد. از نمونه‌های اینگونه اشعار خزانیه منوچهری، نصاب‌الصیبیان ابونصر فراهمی (۶۱۸ ه.ق) و دانشنامه میسری را می‌توان نام برد. خزانیه درباره مراحل و آداب مختلف شراب‌گیری از انگور است، نصاب‌الصیبیان در تعلیم لغت و دانشنامه میسری راجع به داروشناسی و طب می‌باشد.

در ادبیات غرب، نخستین آثار ادبی تعلیمی متعلق به یونانیان است. هسئود دو منظومه تعلیمی دارد که یکی کارها و روزها و دیگری

منظومه اشعار اخلاقی متعلق به قرن دوازدهم، و موعظه‌های آلفرد در قرن سیزدهم از دیگر نمونه‌های ادبیات اخلاقی در ادبیات انگلیسی می‌باشند.

پس از قرون وسطی، تفکر ارشادی و اخلاقی کماکان بر آثار ادبی حاکم می‌ماند، برای نمونه منظومه بهشت گمشده / جان میلتن به لحاظ رنگ مذهبی و ارشادی آن اثری تعلیمی به شمار می‌آید. در قرن هجدهم، با شکوفائی مکتب (← نوکلاسیسیسم) در انگلستان، تعلیم و ارشاد یکی از خصلتهای بنیادی ادبیات شد. الکساندر پوپ به اشعار خود عموماً لحنی (← لحن) ارشادی می‌دهد. برای مثال در منظومه گفتاری بر نقد ضمن نقد شعر، رهنمودهائی به منتقد و شاعر می‌دهد و به صراحت به ارشاد و تعلیم می‌پردازد.

But you who seek to give and merit fame,
And justly bear a critic's noble name,
Be sure yourself and your own reach to know,
How far your genius, taste and learning go;
Launch not beyond your depth, but be discreet,
And mark point where sense and dulness meet.
(ص ۵۱-۴۶ LI)

از آنجا که نویسندگان دوره نو کلاسیک، طنز* را مناسبترین قالب* برای بیان نظریات ارشادی یافتند، طنز در این دوران رشد بسیار یافت. در همین دوران اشعار تعلیمی دیگری به شیوه روستائیانهای ویرژیل نوشته شد که اگرچه با استقبال روبه رو نشدند، به هر حال نشان‌دهنده ادامه حیات تعلیم و آموزش در ادبیات محسوب می‌شوند. از جمله این قبیل اشعار می‌توان به منظومه باغ گیاهشناسی سروده اراسموس داروین اشاره کرد. این منظومه که به سبک* منظومه‌های

ته‌نوگونی نامیده شده است. هسبید در منظومه نخست، آموزش امور کشت و زرع را با بینشی اخلاقی در هم می‌آمیزد و در دومی به موضوع خدایان و آفرینش جهان می‌پردازد. اما شعر تعلیمی به معنی محدود خود در ادب اروپائی شعری است که عقیده‌ای خاص را عرضه می‌کند یا فنی را می‌آموزد، مانند روستائیانهای / ویرژیل شاعر روم باستان که درباره آداب نگاهداری از مزارع و اداره آنها است و هنر شاعری / هوراس که تعلیم هنر شعر است.

بعدها روستائیانهای الگوی بسیاری از آثار تعلیمی در خصوص نگاهداری و مراقبت از گله و حرفه‌های دیگر شد.

در زمینه مسائل اخلاقی، ادبیات قرون وسطی در غرب غنای چشمگیری دارد. در این دوران به لحاظ حاکمیت بینش مذهبی و تربیت کلیسایی، آثار ادبی شدیداً رنگ اخلاقی و مذهبی دارند. در ادبیات انگلیسی، پیدایش نمایشنامه‌های اخلاقی (← نمایش اخلاقی) که به صورت تمثیل* به بیان موضوعات اخلاقی می‌پردازند، مثل نمایشنامه مردم ناشی از همین بینش بوده است. در این نمایشنامه، شخصیت اصلی* نماینده همه انسانهاست و جنبه‌های مختلف زندگی انسان، وسوسه‌ها و گناهان او، نیاز و تلاش برای پالودگی از گناه و آمرزش، مقابله‌اش با مرگ به طور تمثیلی نشان داده شده است. خصلتهای انسانی و مفاهیم انتزاعی مثل زهد، تقوی، خبث، مرگ، خوبی و آز هر یک به هیئت انسان ظاهر می‌شود (← تشخیص).

تفسیر* و مکاشفه در ذهن خواننده فراهم می‌آورد.

ادبیات جدی (← ادبیات تفکری)

ادبیات داستانی Fiction

این اصطلاح کلاً به آن دسته از آثار روایتی (← روایت) منشور اطلاق می‌شود که جنبه تخیلی آنها بر واقعیت غلبه دارد و شامل قصه*، داستان کوتاه*، داستان بلند*، رمان* و رمان کوتاه* می‌شود.

موضوعات مورد توجه ادبیات داستانی معمولاً تخیلی و ساخته و پرداخته ذهنی خلاق است. اما چنانچه درونمایه* قالب* ادبی از حقایق تاریخی یا واقعتهای دیگر مایه گرفته باشد، معمولاً آن را با عنوان «داستان تاریخی» یا «زندگینامه داستانی» و عباراتی نظیر اینها مشخص می‌کنند.

ادبیات عامیانه Folk Literature

به مجموعه ترانه*ها، قصه*ها، اساطیر (← اسطوره) و ضرب‌المثل*های رایج در میان یک قوم اطلاق می‌شود که به طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی (Folklore) است.

ادبیات عامیانه در میان جوامعی که اکثریت مردم آن قادر به خواندن و نوشتن نیستند رواج دارد.

در میان هر قومی ادبیات مکتوب، عناصری از ادبیات قومی و عامیانه را جذب و بازآفرینی می‌کند. برای مثال در ادبیات فارسی بسیاری از قصه‌ها و حکایات (← حکایت) مکتوب و کهن، موضوع خود را از قصه‌های عامیانه گرفته‌اند. در ادبیات

الکساندرپوپ و در قالب مزدوجه‌های حماسی (← مزدوجه حماسی) سروده شده، مشتمل بر دو بخش است، بخش نخست به موضوع اقتصاد گیاهان و بخش دوم به عشق گیاهان و نباتات اختصاص دارد.

یکی از شاخه‌های ادبیات تعلیمی، ادبیات تبلیغی* است.

ادبیات تفکری / جدی

Interpretative/Interpretive Literature

ادبیات تفکری شامل آن دسته آثار ادبی می‌شود که پدیدآورندگان آنها به طرح جنبه‌های اساسی در هستی انسان می‌پردازند و برای نیل به این مقصود، انگیزش عاطفی و احساسی مخاطبان خود را در جهت ایجاد تحول در باورها و نگرش آنان به کار می‌گیرند. شیوه طرح اینگونه مسائل می‌تواند طنز*آلود، درون‌نگرایانه، برون‌نگرایانه، جدی، غم‌انگیز، شاد و... باشد. یکی از مشخصه‌های عمده ادبیات تفکری، ماندگاری و جاودانگی آنهاست. این ماندگاری، مدیون فضائی است که ادبیات تفکری برای تعبیر* و تفسیر* در ذهن مخاطبان خود فراهم می‌آورد.

ادبیات تفریحی Escape Literature

ادبیات تفریحی شامل آن دسته آثاری می‌شود که معمولاً جنبه سرگرمی دارند. پدیدآورندگان این‌گونه آثار، معمولاً تحریک شدید احساسات و عواطف خواننده را دستمایه کار خود قرار می‌دهند. از اینرو، خواننده پس از اتمام اثر صرفاً نوعی تهیج را بدون کسب باور یا جهان‌بینی خاصی تجربه می‌کند.

یکی از مشخصه‌های عمده ادبیات تفریحی آن است که به ندرت موقعیتی برای تعبیر،

یابد. به شگردهای هنری یا چیزهای تشخیص یافته در اصطلاح انحراف از نرم* یا هنجار گریزی* می‌گویند. شگردهای عمده انحراف از نرم که به کاملترین وجه در آثار رومن یا کوپسن تحلیل شده است دربرگیرنده استقرار و گریز از الگوهای صوت و نحو زبان شاعرانه مثل الگوهای اصوات سخن، ساختارهای دستوری، ایقاع*، قافیه*، و شکل پاره‌های شعر (← پاره شعر)، و نیز استقرار تکرار تکیه کلام‌ها یا تصویر*های کلیدی غالب می‌باشد.

(صص ۲۷۴-۲۷۳ GLT)

ارجاع (← انسجام)

ارداف (← کنایه)

ارسال المثل / ارسال مثل Gnomic Verse

ارسال مَثَل در لغت به معنی مثل آوردن و تمثیل جستن است و در بدیع* آن است که شاعر مَثَل معروفی را در شعر خود بیاورد یا شعر یا سخن حکیمانه‌ای بگوید که حکم مثل پیدا کند و قبول عامه یابد و به صورت ضرب‌المثل* درآید. برای نمونه:

با بَط می‌گفت ماهی در تب و تاب
باشد که به جوی رفته باز آید آب
بط گفت چو من قدید گشتم تو کباب
«دنیا پس مرگ ما چه دریا چه سراب»

خیام

(فانده)

و:

هر چه داری شب نوروز به می ساز گرم
غم روزی چه خوری، «روز نو و روزی نو»
مولانا در مثنوی معنوی بسیاری از
حکایت*های خود را با چنین ابیاتی به پایان

انگلیسی نیز به عنوان نمونه در این مورد می‌توان از شعر Eve of St. Agnes / جان کیتز نام برد. موضوع این شعر بر محور خرافه‌ای جریان دارد که در بین عوام راجع به خواب دخترکان باکره رواج داشته است.
(← نمایش عامیانه، قصه عامیانه، ترانه عامیانه)

ادبیات فرار Literature of Escape

شامل آن دسته آثار داستانی (← داستان) می‌شود که به طرح چگونگی فرار زندانیان می‌پردازند.

ادبیات مدینه فاضله (← ادبیات آرمانشهر)

ادبیت Literariness

اصطلاحی است برگرفته از مباحث صورت‌گرایان روسی* و به مؤلفه‌های بارزی که زبان ادبی را می‌سازد عطف می‌کند. رومن یا کوپسن، صورت‌گرایی روسی در سال ۱۹۲۱ نوشت: «هدف از بررسی در علم ادبی ادبیات نیست بلکه «ادبیت» است یعنی آنچه اثری را ادبی می‌سازد. از دیدگاه یان موکاروفسکی (Jan Mukarovsky) (دهه ۱۹۲۰)، ادبیت اثر شامل «غایت تشخیص* بیان» می‌باشد یعنی «تشخیص کنش بیان و کنش گفتار*». شعر با عقب راندن جنبه ارجاعی و ارتباطات منطقی زبان به پس زمینه موجب می‌شود کلمات خود چون نشانه‌های صوتی، «ملموس و محسوس» بشوند. بنا به عقیده ویکتور شکلوفسکی نخستین هدف ادبیات از اینگونه تشخیص آنست که آشنائی زدائی* کند یعنی جهان روزمره را به شکلی غریب نشان دهد و بدین وسیله به خواننده کمک کند تا استعداد از دست رفته خود را در تجربه تازه حسی باز

Will never rise to fight again:
But he that fights and runs away
Will live to fight another day.
(anonymous)

ارسال المثلین (← ارسال المثل)

ارسال مثل (← ارسال المثلین)

ارکان عروضی (← رکن)

استثناء، صنعت (← مدح شبیه به ذم)

استحالة حسی (← حسّ آمیزی)

استخدام / گمارش **Syllepsis**

یکی از آرایه‌های ادبی است که از ایهام* گرفته شده و آن است که واژه‌ای دو معنا داشته باشد و شاعر یا نویسنده تنها یک معنا را از آن خواسته باشد اما این واژه در جایگاهی واقع شود (مثلاً در پی شناسه‌ای یا واژه‌ای یا فعلی) که خودبخود به معنای دیگر واژه بازگردد. برای نمونه:

همچو چنگ ار به کناری ندهی کام دلم
از لب خویش چو نی یک نفسی بَنَوازم
نواختن با چنگ در معنای نوا زدن به کار رفته است ولی در ارتباط با گوینده به معنای نوازش کردن و تیمار داشتن است. برای استخدام دو قسم بر شمرده‌اند: استخدام مُضمر و استخدام مُظْهر.

استخدام مُضمر آن است که شناسه‌ای ما را به معنای دیگر واژه بازگرداند، برای مثال:
سال و ماهش به ابد باد قرین
چشم بد دور! که روشتر از اوست
شناسه‌های «ش» و «او» موجب می‌شود که «روشتر» به معنای «ماه» آسمان بازگردد.

استخدام مُظْهر آن است که در آن واژه یا فعلی با معنای دیگر واژه مرتبط است، برای نمونه:

می‌برد و آنها را بیان دآوری و قضاوت خود
قرار می‌دهد. برای نمونه در حکایت «عاشق شدن شاه کنیزک را»، پس از آنکه حکیمی با تجربه برای مداوای کنیزک به بارگاه او می‌آید و او درمی‌یابد که نوید ورود این حکیم را در خواب دیده است چنین می‌گوید:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن
«لیک کار از کار خیزد در جهان»
«بی ادب تنها نه خود را داشت بد
بلک آتش در همه آفاق زد»

چنانچه شاعر در یک مصراع* یا یک بیت* دو مثل آورد، آنرا ارسال المثلین گویند، مانند:
نصیحت همه عالم چو باد در قفس است
به گوش مردم نادان چو آب در غربال
سعدی

در زبان یونانی gnome به معنی کلام نغز، موجز و حکمت‌آمیزی است که صورت کلمات قصار* و حکمت* پیدا می‌کند و gnomic verse شعری است که چنین گفته‌هایی را دربرداشته باشد و این گفته‌ها در بین مردم جنبهٔ مَثَل پیدا کند. بهترین نمونهٔ ارسال المثل در ادبیات غرب، کتاب امثال (The Book of Proverbs) است. در ادبیات کهن انگلیسی حماسه* بیوولف نمونه‌هایی از ارسال المثل بدست می‌دهد. از زمان‌های نزدیکتر نیز کتاب نشانه‌ها (Book of Emblems) / فرانسیس کوارلز (۱۶۳۳) نمونه‌هایی از ارسال المثل را ارائه می‌دهد. برای نمونه:

Head well the wants, the need of my people;
My hour is come, and my end is near.

شعر زیر نیز یکی از نمونه‌های معروف ارسال المثل در ادبیات انگلیسی است.

He that is in the battle slain

"Circled with his royal diadem and the affections of his people".

ترجمه:

«حلقه تاج شاهانه و عشق مردمش او را دربر گرفته بودند».

«حلقه» در پیوند با تاج یک معنی (حلقه تاج) و در پیوند با عشق معنی دیگری (حلقه مردمی که از سرمهر دور او را گرفته‌اند) دارد. و از شعر معاصر امریکائی می‌توان به این سطر از شعر "the Applicant" («خواستگار») سروده سیلویا پلاث اشاره کرد:

It is waterproof, glass proof, proof
Against fire and bombs-through the roof.

ترجمه:

ضد آبست، نشکن است، و دلیلی است علیه آتش و بمبی که از پشت بام می‌ریزد.
در اینجا شاعر با استفاده از معانی مختلف proof نوعی خاصیت ایهامی در شعر خلق کرده است.

استشهاد (← تلمیح)

اشیتظاراد

Digression

در لغت به معنی از مقابل دشمن گریختن (به منظور فریب او)، شمول خواستن و از مطلب دورافتادن است و در بدیع (← صنایع بدیع) آن باشد که گوینده یا نویسنده ضمن مدح (← مدیحه) یا هجو* یا تغزل* از مطلب اصلی خارج شود و به مضمون* دیگر بپردازد، آنگاه باز به مضمون نخستین بازگردد، برای نمونه حافظ گوید:

عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود
نمونه نثر* از ملک الشعرای بهار:

«... از سخنان سنائی، که به زعم منقد

افغان ز دست ساقی و مطرب که عودوار
می‌سوزد این به دردم و آن ساز می‌کند.
«عود» در ارتباط با فعل سوختن به معنای عود سوختنی است و با فعل ساز کردن به معنای یکی از آلات موسیقی است.

(صص ۱۴۴-۱۴۲، زسپ ۳)

در ادبیات (← کلاسیسیسم) فارسی استخدام در اشعار مسعود سعد سلمان فراوان یافت می‌شود:

اگرچه تیغ بود آلت بریدن، من
همی بریدم آن تیغ را به گام آور
«بریدن» با تیغ به معنی قطع کردن و با «راه» به معنی طی کردن است و نیز:

رهی چو تیغ کشیده، کشیده و تابان
اثر ز سم ستوران بر او به جای گهر
«کشیده» با راه به معنی باریک و ممتد و با تیغ به معنی آخته است.

(صص ۱۳۷، ش)

در ادبیات انگلیسی نیز Syllepsis آرایه‌ای است که در آن واژه یا فعل یا حرف اضافه‌ای به دو واژه دیگر و در دو معنای متفاوت برمی‌گردد، برای نمونه:

She looked at the object with suspicion
and a magnifying glass.

ترجمه: «زن با سوءظن و با یک ذره‌بین به آن شیء نگاه کرد».

در این جمله حرف اضافه «با» در ارتباط با حالت درونی زن از یکسو با سوءظن پیوند دارد و از سوی دیگر در ارتباط با وسیله‌ای که زن استفاده می‌کند با «ذره‌بین» پیوند دارد. همچنین:

اولین (Evelyn) در توصیف چارلز اول چنین گوید:

مشترک اتکاء دارند. اما تفاوت این دو در آنست که تشبیه ناظر و آگاه به قیاس بین دو موضوع از نوع همانندسازی است اما استعاره چنین نیست یعنی «الف» موقتا هویت اصلی خود را از دست می‌دهد و با کسب هویت «ب» جایگزین آن می‌شود. در این فرآیند می‌توان گفت تشبیه، قیاسی آگاهانه در سطح زبانی است اما استعاره فرآیندی پیچیده و ناگفته می‌باشد.

اما شباهت استعاره با نماد در ویژگی همانندسازی است زیرا در هر دوی این مجازها نوعی همانندسازی رخ می‌دهد با این تفاوت که در استعاره، مستعار (بردار) موقتا هویت اصلی خود را از دست می‌دهد تا هویتی تازه را در مناسبات تازه‌ای کسب کند اما در نماد، موضوع اصلی هم هویت خود را دارد و هم یک هویت دیگر به آن اضافه می‌شود. از نقطه نظر تظاهر زبانی، نشانه نماد، تکرار در متن کلام است و مفهوم نمادین از شرایط بستر کلام متولد می‌شود. به عبارت دیگر، استعاره چنان است که لفظی را به مناسبت کمال شباهت در یکی از صفات به جای لفظی دیگر به کار برند چنانکه مرد دلیر را «شیر» خوانند، به لحاظ اشتراک و مشابهتی که میان این دو در صفت شجاعت هست.

بلاغیون (← بلاغت) قدیم به تبع ارسطو، عموماً استعاره را تشبیهی گفته‌اند بدون ادات شبه و مشبه. در آراء منتقدان متأخر، جنبه‌های زیباشناسانه (← علم زیباشناسی) نیز بر این تعریف اضافه شده است. به موجب تعریفهای این منتقدان، هر استعاره ابتدا در ذهن شاعر به صورت تشبیه پدید می‌آید، سپس شاعر با

سعدی، تزویج مذهب بودا، و به رغم حقایق‌شناسان تزویج روح انسانیت و حقیقت قرآن است، بسیار در یاد دارم...». در سخن از صناعات معنوی پرت شدن از مطلب اصلی و تغییر سخن را اقتضاب* هم گفته‌اند. در صناعات ادبی غرب digression به مطلبی عطف می‌کند که به مضمون* یا پیرنگ* اثر مربوط نباشد. در ادبیات انگلیسی، استعاره‌های مکرر راوی* در رمان* ترسترام شدی نمونه درخشان کاربرد این صنعت است.

استعارگی زبان (← بن فکنی)

Metaphor

استعاره

استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن، به عاریت خواستن، ایرمان گرفتن و یکی از انواع مجاز* است و عبارت از اضافه (نسبت) مشبه به* یا مستعار به مشبه* یا مستعار منه که با علاقه باشد، پس اگر مشبه به ذکر و مشبه ترک شود، استعاره مُصرّحه است و اگر عکس شود استعاره مُکَنیه. استعاره در زبان فارسی واژه‌ای برگرفته از زبان عربی و به معنی عاریه گرفتن و قرض کردن است. در مباحث مربوط به بیان ادبی استعاره نوعی زبان مجازی* و یکی از راهکارهای تصویرگری* شاعرانه می‌باشد. اساس این نوع مجاز بر جایگزینی هویت عاریه‌ای به جای هویت حقیقی شیئی، پدیده، یا مفهوم خاص، و همانند سازی موقتی استوار است. در زنجیره مجازها به لحاظ ویژگی، استعاره حد فاصل تشبیه* و نماد* است. شباهت آن با تشبیه در آنست که هر دو بر پیوند میان دو موضوع متفاوت به واسطه یک ویژگی

کلام و نوعی از خودستایی رکیک است. پس گل دوروی را که رویی سرخ و رویی زرد دارد در فارسی «گل رعنا» نامیدند. رفته رفته در غزل*ها به معشوقان ناسازگار «بت رعنا» گفتند ولی مذمت خواستند نه مدح*. امروزه کلمه «رعنا» و «رعنایی» از معنی اصلی دور افتاده، زیبایی و خوبی و ملاحظت معنی می دهد و اگر به معشوقه رعنا گویند، مدح خواهند نه ذم.

در بین نظریه های جدید ادبی نیز از استعاره بسیار بحث شده است. برخی در ماهیت استعاره بحث کرده اند و اهمیت آنرا به عنوان عنصری شاعرانه مورد تردید قرار داده اند (ایماژیسم) و برخی دیگر در نقش آن تأمل کرده اند. از جمله نظریه های گروه دوم می توان به آراء زبانشناسان اشاره کرد:

۱) از دیدگاه زبانشناسان استعاره نوعی هنجارگریزی* معنا شناسیک (معناشناسی) است. بنابراین رویکرد، جملات زیر همگی در یک صورت قرار می گیرند و در عین حال از خاصیت همنشینی مالوف کلمات* هم برخوردارند:

«آیا دوباره من از پله های خانه خود بالا خواهم رفت؟»

«آیا دوباره من از پله های سرداب خود بالا خواهم رفت؟»

«آیا دوباره من از پله های آپارتمان خود بالا خواهم رفت؟» و الخ..

در تمام این موارد هیچ اتفاقی خارج از هنجار زبان رخ نداده است و تمام این جملات پیامی تعریف شده را در مناسبات زبان فارسی انتقال می دهند. به همین دلیل

حذف ادات شبه و تلخیص آن، استعاره می سازد. برای مثال وقتی فردوسی در وصف نعره رستم می گوید: «به رزم اندرون غرشی کرد شیر»، پیش از این در ذهن خود رستم (مشبه یا مستعار منه) را به شیری (مشبه به - مستعار) تشبیه کرده است. سپس در لفظ مستعار منه یا مشبه (رستم) را حذف کرده است یعنی مشبه طوری در مشبه به دخول کرده که گوئی یکی از افراد مشبه به است.

(شید)

اگرچه عملکرد استعاره نیز مانند تشبیه، انجام قیاس است، در تشبیه، قیاس هدف است و در استعاره وسیله ای برای دخول و انتقال ذهنیات.

آی.آ. ریچاردز، منتقد معاصر غربی در کتاب فلسفه بلاغت ساختمان استعاره و تشبیه را به دو بخش تفکیک می کند و به جای دو جزء مشبه و مشبه به از واژه های هدف (tenor) و بردار (vehicle) استفاده می کند. بنابه استدلال ریچاردز، اندیشه و موضوع اصلی، هدف (مشبه)، و تصویر* یا مستعار، بردار است.

از دیدگاه زبانشناسی*، غالب کلماتی که امروزه استفاده می شوند، در بدو پیدایش نوعی استعاره بوده اند مثل کلمه «کنجکاو».

پس آنچه امروزه استعاره نامیده می شود، در واقع مجازی است که بر مجاز فراموش شده دیگر بنا شده است به طوری که اگر الگوی اصلی پیدا شود استعاره مُرده* ای است که به سبب استفاده مکرر، رسانایی و برجستگی خود را از دست داده است. برای نمونه در زبان فارسی می توان کلمه «رعنا» را ذکر کرد. این کلمه از ریشه «رعونت» به معنی حمق و طول

سی. اس. لویس، نظریه پرداز معاصر نیز استعاره را تمثیلی (= تمثیل) کوچک می خواند. (به نقل از ص ۲۱، RTCWC.S.L.) از حیث تاریخ تحول زبان، غالب کلماتی که امروزه کاربردی عادی و معمول یافته اند، در اصل استعاره ای بوده اند که به دلیل استفاده مستمر خاصیت برجستگی خود را از دست داده اند و در زمره استعاره های مرده در آمده اند. استعاره در بلاغت غربی به لحاظ چگونگی حضور اجزاء آن در ترکیب استعاری دارای دو گروه اصلی است:

explicit metaphor یا استعاره آشکار: ساده ترین نوع استعاره است که با تعریف ارسطویی از استعاره مطابقت دارد. در این قسم استعاره هم لفظ مستعار و هم لفظ مستعار منه (بردار و هدف) هر دو ذکر می شوند.

implicit metaphor یا استعاره مصرحه و مکنیه: این نوع استعاره به طور کلی برپوشیدگی یکی از اجزاء یا هر دو جزء مستعار و مستعار منه استوار است و حالت های مختلفی دارد. اگر لفظ مشبه به یا مستعار ذکر اما مشبه یا مستعار منه حذف شده باشد در اصطلاح بلاغت * ایرانی و اسلامی به آن استعاره مصرحه گویند. برای مثال: «به رزم اندرون غرشی کرد شیر»، لفظ «شیر» (مشبه به) برای مشبهی به کار رفته که در جمله ذکر نشده است (رستم). و در این بیت *

با کاروان حله بر فتم از سیستان

با حله تنیده ز دل بافته ز جان

که منظور شاعر از «حله» شعر* و قصیده* خودش است. و در انگلیسی:

dawns were young

ذهن به طور طبیعی بعد از دریافت نیمه اول هر یک از جملات بالا، ملازم آنها یعنی کاخ، خانه، آپارتمان، سرداب، و غیره را پیش بینی می کند. این مکانیسم در نتیجه عادت عمل می کند و در جهت تکمیل جمله ذهن را هدایت می نماید. اما چنانچه به جای هر یک از این کلمات، گوینده کلمه ای دیگر و خارج از انتظار ادا کند و بگوید «آیا دوباره من از پله های کنجکای خود بالا خواهم رفت؟» (فروغ فرخزاد: «پنجره») اگرچه این جمله به لحاظ دستوری در همان صورت صرفی جملات بالا قرار می گیرد، به دلیل فقدان هم نشینی مالوف کلمات در درون جمله انحرافی از نرم زبان رخ داده است که مناسبات تازه و بدیعی را خلق می کند و با آشنایی زدایی* از الگوهای آشنا در قاموس زبان فارسی موجب برجستگی و تشخیص* زبان می شود. این انحراف، نقطه عزیمت زبان از سطح واقعی و رایج به سطح مجازی و به عرصه خلاقیت شاعرانه است. آنچه در ترکیب جدید رخ داده است آنست که کنجکای هویت خود را در مقام مفهومی انتزاعی موقتاً از دست داده و هویت بنا یا پدیده ای مادی جایگزین آن شده است تا در هویتی تازه خودنمایی کند و تصویر شاعرانه به موجب آن خلق شود.

۲) ساختار گرایان* از جمله یا کوبسن در تبیین استعاره می گویند که استعاره با ایجاد یک نظام موازی در برابر متن، حس گریز از مستن دارد. در استعاره هر عنصری که می بایست متن خاصی را بر تابد دایماً راه را برای متون دیگر باز می گذارد.

(ص ۱۱، PT & RL)

می‌خواهم

در زیر آسمان نشابور

چندان بلند و پاک بخوابم که هیچ‌گاه

این خیل سیلوار مگس‌ها،

نتوانند روی صدای من بنشینند

«دیباچه»/م. سرشک

- اگر کلمهٔ مستعار اسم جنس باشد، استعاره را اصلیه گویند چون در این صورت مستقیماً استعاره است مانند لفظ «شیر» در مثال بالا، و اگر کلمهٔ مستعار فعل یا مشتقات آن باشد استعاره را تبعیه گویند چون به تبع مصدر است یعنی اول مصدر آن در معنی استعاری به کار رفته است و در نتیجه اسم مشتق از آن مصدر، استعاره شده است مثل «غرش ابر» که ابتدا مصدر غریدن (از نشانه‌های شیر) به طور استعاره به کار رفته است و سپس از آن مصدر، اسم غرش مشتق شده است.

- اگر مورد استعاره، کلمه‌ای باشد (=مفرد) یا کلامی (=جمله) استعاره را به دو نوع مفرد و مرکبه یا تمثیلیه تقسیم کرده‌اند. استعارهٔ مرکبه غالب ضرب‌المثل‌ها (= ضرب‌المثل) را و هر جا که مجموعهٔ اموری یعنی مجموعهٔ معانی یک جمله مورد نظر باشد دربرمی‌گیرد.

بلاغیون غربی نیز برای استعاره اقسامی برشمرده‌اند که برخی از آنها به قرار زیر است: - استعاره مکنیه (implicit metaphor): مطابق با فارسی است. مثال:

Life the hound

(Robert Francis/"The Hound")

در این سطر هدف کلمهٔ life است و بردار یا کلمهٔ مجازی Hound.

- استعاره مختلط (mixed metaphor): استعاره‌ای

(Langston Hughes:/ "The Negro Speaks of Rivers")

«وقتی افق‌ها جوان بودند من در رود فرات
آبتنی کردم»

«جوانی» از ویژگیهای موجودات زنده مثل انسان است که مشبه یا مستعار منه است و در این جمله غایب می‌باشد. اما چنانچه لفظ مستعار (مشبه به) ذکر نشده باشد در حالی که لفظ مستعار منه (مشبه) در ترکیب آمده است، این استعاره را در اصطلاح بلاغت ایرانی و اسلامی مکنیه یا بالکنایه گویند. مثال:

ستاره‌های کوچک بی‌تجربه از ارتفاع
درختان به خاک می‌افتند: «دلم برای باغچه
می‌سوزد»؛ فروغ فرخزاد

بلاغیون برای استعاره به جهات مختلف اقسامی قائل شده‌اند. پاره‌ای از انواع تقسیماتی که بلاغیون ایرانی و اسلامی برای استعاره برشمرده‌اند از این قرار است: - اگر لفظ مستعار (مشبه به) ذکر شده باشد، استعاره را مصرحه گویند.

- چنانچه در استعاره، لفظ مستعار (مشبه به) ذکر نشده باشد اما لفظ مستعار منه (مشبه) تصریح شده باشد، آن استعاره را مکنیه یا بالکنایه گویند. برای مثال در جملهٔ «و آنگاه که دیدگان عنایت در تو بنگرد»، «عنایت» به انسان تشبیه شده، و اگرچه کلمهٔ انسان در این جمله به کار نرفته، به لحاظ نشانه‌های انسان یعنی چشم و عمل ارادی نگریستن، این مستعار دانسته می‌شود. همچنین است در جملهٔ «روی لیوان‌ها خواهم رقصید»، رقصیدن روی لیوان از نشانه‌های حباب است، و حباب مشبیه است که ذکر نشده است. همچنین:

مزبور استعاره نوعی هنجارگریزی و انحراف از نرم زبان است زیرا کلمات در زبان عادی باید از حیث فحوا* با یکدیگر سازگار باشند مثلاً وقتی گفته می‌شود «چشم من به دیدارت روشن می‌شود» چشم در زبان تحت‌اللفظی نمی‌تواند نهاد «روشن شدن» بشود. پس برای رسیدن به تعبیری که هدف این عبارت است، باید هنجار زبان در هم بریزد. در عین حال لازمه قرارداد دادن «چشم» به جای شمع یا چراغ آنست که اولاً مؤلفه‌های مربوط به شمع یا چراغ را که عبارتست از نور دادن پس بزنیم و ثانیاً بین چشم و چراغ وجه اشتراکی وجود داشته باشد (هر دو با نور سر و کار دارند). از جمله مشکلات این نظریه آنست که نمی‌توان قواعد حاکم بر زمان و چگونگی محدودیت این انتخابها را بواسطه آن توصیف کرد.

رویکرد دوم نسبت به جایگاه استعاره در زبان که غالباً رویکرد رمانتیک نامیده می‌شود، استعاره را نابهنجاری نمی‌داند بلکه آن را جزء لاینفک زبان و اندیشه تلقی می‌نماید. از این منظر هیچ تمایز واقعی بین زبان مجازی و زبان غیرمجازی وجود ندارد زیرا زبان ذاتاً استعاری است. گسترش این رویکرد را می‌توان در آثار پیروان مکتب معنیشناسی شناختی (cognitive semantics) مشاهده کرد با این تفاوت که گروه اخیر به دلیل قائل شدن به بعضی تمایزات بین زبان مجازی و زبان تحت‌اللفظی رویکردی کاملاً رمانتیک (← رمانتیسیم) ندارند.

(مصص ۱۷۲-۱۶۹ LT & C)

است که دو یا چند مشبه در آن مشارکت دارند. این قسم استعاره در آثار شکسپیر فراوان یافت می‌شود. برای مثال از زبان هاملت چنین گوید:

To take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them.

(سلاح برگرفتن در برابر مشکلات و با مبارزه به آنها پایان دادن)

در سطر نخست دو مشبه به (vehicle) حضور دارد؛ یکی مشبه بهی که ذکر نشده یعنی «مرد جنگجو» اما این مشبه به از نشانه‌های آن که سلاح برگرفتن باشد معلوم می‌شود، و دیگر مشبه بهی که ذکر شده و آن «دریا» است که مشکلات با آن مقایسه شده است.

در حوزه زبانشناسی استعاره عبارتست از فرآیندی که بموجب آن حوزه معنایی (← معنی‌شناسی) مربوط به یک مرجع به حوزه معنایی دیگری منتقل می‌شود. برای مثال در جمله «کشتی آب را شخم زد» حوزه زراعت به حوزه دریانوردی منتقل شده است. از نقطه نظر نقد ادبی سستی حوزه توصیف شده یعنی دریانوردی در مثال فوق هدف (tenor) و حوزه مورد استفاده در این قیاس یعنی زراعت، بردار (vehicle) نامیده می‌شود.

در زبان، استعاره دو جایگاه دارد. سابقه جایگاه نخست که اغلب کلاسیک (← کلاسیسیسم) نامیده می‌شود به ارسطو می‌رسد. از این منظر اساساً استعاره بعنوان عاملی زینتی و غیرضروری تلقی می‌شود که به زبان عادی اضافه می‌گردد و خارج از زبان هنجار می‌باشد. گونه‌ای از این طرز تلقی در نظریه زبان تحت‌اللفظی theory of literal language تبلور می‌یابد. بر طبق نظریه

استعاره آشکار (← استعاره)

استعاره اصلیه (← استعاره)

استعاره بالکنایه (← استعاره)

این غزل را پیش از این هر چند انشا کرده بود
صائب از روح فغانی دیگر استمداد کرد
صائب

وحشی بافقی مثنوی* شیرین و فرهاد را
چنین آغاز می‌کند:

الهی سینه‌ای ده آتش افروز
در آن سینه دلی وان دل همه سوز
جان میلتن، شاعر انگلیسی قرن هفدهم
نیز منظومه بهشت گمشده را با استمداد از
نیروی الهی شروع می‌کند:

And chiefly Thou, O Spirit, that dost prefer
Before all temples th'upright heart and pure,
Instruct me...

ترجمه:

والاخص تو، آه‌ای جان که برتر می‌داری
قلب شجاع و پالوده را پیش از تمامی معابد.
مرا هدایت کن...
استنباط (← استنتاج)

استنتاج / استنباط Inference

فرایندی است که شنوندگان مشخصاً در تفسیر
و تعبیر اظهاراتی که می‌شنوند به کار می‌برند.
استنتاج در تفسیر از آنرو اهمیت دارد که بخش
عمده‌ای از معنی بیش از آنکه آشکار باشد، پنهان
است. میزان استنتاجی که گویندگان از شنوندگان
انتظار دارند بستگی به میزان دانش مشترک بین
آنها دارد. در مثال زیر گوینده برای استخراج و
استنتاج درست صرفاً بر شنونده اتکا دارد:

۱. امروز خانه را تمیز کردم. مادر شوهرم
دارد می‌آید.

استنتاج: گوینده خانه را به این خاطر تمیز
کرده که مادر شوهرش دارد می‌آید.

۲. جوراب‌هایم کجاست؟ - توی کشو را
گشته‌ای؟

استعاره تبعیه (← استعاره)

استعاره ریشخند (← تهکم)

استعاره مختلط (← استعاره)

استعاره مرده Dead-metaphor

بر استعاره*ای اطلاق می‌شود که به سبب
کاربرد مدام، رسانگی و برجستگی خود را از
دست داده است مثل «کمان» که در وصف
ابروی یار گفته‌اند یا «سرو» که در وصف
قدوبالای بلند گفته‌اند و در انگلیسی مثل
عبارات:

"to beat about the bush", "green with envy",
"the heart of the matter"

از این قسم استعاره آنقدر استفاده شده است
که شنونده یا خواننده کمتر توجهی به
مستعار* و مستعارمنه* آن می‌کند.

در عین حال، در بسیاری موارد وقتی زمینه
زبانی یک چنین استعاره‌ای تغییر می‌کند
استعاره مرده بار دیگر تشخص و تازگی
می‌یابد. برای نمونه عبارت «grey cat in the
night»: «گره خاکستری در شب» (مک لیش)
در انگلیسی استعاره‌ای مرده محسوب
می‌شود اما هنگام ترجمه به فارسی، تازگی و
حیات دوباره می‌یابد.

استعاره مُضَرَّحَه (← استعاره)

استعاره مُکْنِیه (← استعاره)

استقصا (← تقسیم)

استمداد Invocation

در لغت به معنی یار خواستن، یاری خواستن،
یاری جستن، سیاهی گرفتن از دوات است و
در اصطلاح ادب از صور التفات* است که به
موجب آن شاعر برای سرودن شعر* خود از
نیروی غیبی، یا خدا، و یا الهه‌ای خاص مدد
می‌جوید. برای نمونه:

پیرنگی (← پیرنگ)، چه واقعی باشد چه ساختگی، اطلاق می‌شود. ارسطو این واژه را در کتاب فن شاعری در معانی پیرنگ، روایت، و افسانه تمثیلی* به کار برده است. اما در کاربرد امروزی، اسطوره قصه* ای است از منظومه اساطیر (mythology) که ظاهراً منشأ تاریخی نامعلومی دارد.

منظومه اساطیر مجموعه روایت‌هایی است که معمولاً مضامینی را (← مضمون) چون منشأ آفرینش جهان، خلقت انسان، جنگ خدایان با قهرمانان، یا مصائب و سختی‌هایی که بر اقوام کهن گذشته است به صورتی دنباله‌دار، پیوسته و مرتبط باهم دربرمی‌گیرد. این روایت‌ها زمانی برای مردمانی خاص جنبه اعتقادی داشته است و با تبیین و توضیح اعمال و اغراض خدایان و دیگر موجودات مافوق بشری به چرایی جهان هستی و رویدادهای آن پاسخ می‌گفتند و از این رهگذر توجیه و منطق رسوم و آئین‌های (مُحَرَّمات) اجتماعی را انجام می‌دادند و به قوانینی که بشر برای اداره زندگی‌اش می‌بایست رعایت کند جنبه‌ای الهی و عبادی می‌بخشیدند. بسیاری از اسطوره‌ها به شعائر اجتماعی (شکل‌ها و شیوه‌های مراسم عبادی) مربوط می‌شوند. به طور کلی می‌توان گفت منظومه اساطیر، مذهبی است که دیگر بدان اعتقادی نداریم.

اما در این نکته که آیا شعائر اجتماعی پدید آورنده اساطیر بوده‌اند یا برعکس بین مردم شناسان اختلاف عقیده وجود دارد. از آنجا که غالباً مفاهیم اسطوره، افسانه* و قصه عامیانه* با یکدیگر اشتباه می‌شود لازم

استنتاج: جوراب‌ها توی کشو هستند. بیشتر استنتاج‌ها به طور خودکار بدست می‌آیند و بخشی از شیوه‌ای است که جملات متوالی پیوستگی می‌یابند. در جملات زیر کلماتی که درشت‌تر هستند توسط نویسنده بواسطه اشاره به عبارت اسمی پیش از خود استنباط شده‌اند:

۱. گلدان را انداختم. گلدان شکست.
 ۲. رئیس را دیروز دیدم. کله پوک هنوز نمیدونه من کی ام.
- نمونه دیگر استنتاج خودکار یا عادت‌وار آن چیزی است که زبان‌شناسان (← زبان‌شناسی) استنتاج پلی *bridging inference* می‌نامند. اینگونه استنتاج‌ها در جملاتی رخ می‌دهند که گویندگان در آنها برای پرکردن شکاف بین کلمات یا جملات، بر دانسته‌های قبلی یا عمومی خود تکیه می‌کنند مثل:
۱. وارد اتاق شدم. سقفش زیبا بود.
 ۲. در ساحل قدم زدم. مدفرو نشسته بود.
- در این جملات چون سقف داشتن اتاق و وجود جذر و مد در ساحل جزء دانسته‌های عمومی ماست، استنتاج پیام جملات میسر می‌شود. (صص ۱۶۹-۱۶۸ LT & C)
- فرایند استنتاج در درک مطالبی که می‌خوانیم و درک متون ادبی اهمیت بسزائی دارد.

استنتاج پلی (← استنتاج)

استنتاجی (← زبان‌شناسی)

استیفا (← تقسیم)

اسطوره

Myth

اسطوره در لغت به معنی افسانه* و قصه* است. واژه فرنگی آن از کلمه یونانی mythos گرفته شده که به طور کلی بر هر قسم قصه و

(← نوع ادبی) و طرح پیرنگ بسیاری از آثار ظاهراً واقع‌گرا و پیچیده را تکرار صورت‌های بنیادین اساطیری می‌دانند. برای مثال نورثروپ فرای می‌گوید که چهار حالت* روایت یعنی کم‌دی*، عشق‌نامه*، تراژدی*، و طنز* حالت‌های دگرگون شده چهار شکل عنصری اسطوره هستند که با گردش چهار فصل سال (بهار، تابستان، پائیز و زمستان) مرتبط می‌باشند.

نزد ساختگرایان نیز اسطوره دستخوش تحولات مفهومی شده است. کلودیوی اشتراس با فاصله گرفتن از نگرش سنتی نسبت به معنی اسطوره اظهار می‌دارد که اساطیر هر فرهنگی بر نظام‌هائی دلالت دارد که معانی آنها برای پیروانش ناشناخته است. وی اساطیر* را براساس نظریهٔ زیان‌شناسی فردینان دوسوسور و نظام دال و مدلول او تجزیه و تحلیل می‌کند (← نقد ساختگرایی). این توسعه معنایی که دام‌نگیر اصطلاح اسطوره شده است لزوم دقت زیاد در کاربرد آن را ایجاب می‌نماید.

از حیث قدمت، اسطوره در تمام فرهنگ‌ها، به عنوان منبع الهام* شعرا و نویسندگان حضوری دائمی داشته است و در این کار، شعرا و نویسندگان در دوره‌های مختلف بنابه شرایط اجتماعی، برخوردهای متفاوتی با اساطیر قومی داشته‌اند. در ادبیات قدیم فارسی و در اشعار دورهٔ سامانیان و چغانیان، اشاره به اساطیر ایرانی لحنی کاملاً احترام‌آمیز داشته است. اما پس از حملهٔ اعراب و مغول چون حکام غیرایرانی اساطیر ایرانی را خوار می‌شمردند، شعرا به اساطیر عرب و ترک

است تفاوت میان این سه یادآوری گردد: چنانچه قهرمان اسطوره انسان باشد (نه یک موجود مافوق بشری) آن را افسانه گویند، و اگر قصه به موجودات مافوق بشری بپردازد که از خدایان نیستند، و خود قصه نیز جزئی از منظومه اساطیر نباشد، آن را قصه عامیانه می‌نامند.

نویسندگان و شعرا قرن‌ها پس از آنکه منظومه اساطیر جنبه اعتقادی خود را از دست داده است، از اسطوره‌های کهن در پیرنگ‌ها، حکایت*ها و تلمیحات (← تلمیح) خود بهره گرفته‌اند. از اینرو عنوان اسطوره با توسع معنایی به حکایت‌های مافوق طبیعی نیز که نویسندگان خلق کرده‌اند اطلاق می‌شود. ف. و. جی. شلینگ و فردریک اشله‌گل، نویسندگان رماتیک آلمانی پیشنهاد می‌کردند که برای خلق ادبیاتی بزرگ، شعرای امروز باید منظومه اساطیر تازه‌ای بیافرینند که نگاه اساطیر گذشته مغرب زمین را با اکتشافات جدید فلسفه و فیزیک در هم بیامیزد. در همین دوران، ویلیام بلیک شاعر انگلیسی اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم در اشعار خود یک نظام مخصوص اساطیری را از آمیختن اساطیر موروثنی، پیشگونی‌ها و رویدادهای تاریخی کتاب آسمانی، و تجربیات شهودی و فکری خود خلق کرد. علاوه بر این‌ها، اصطلاح اسطوره امروزه جایگاه خاصی در تحلیل‌های ادبی پیدا کرده است. بسیاری از نویسندگان که آنها را منتقدان اسطوره‌نگر (myth critics) می‌نامند مثل رابرت گریو، فرانسیس فرگوسن، مادبادکین، ریچارد چیس و نورثروپ فرای انواع ادبی

یهودی، اسطوره‌ای همگانی و جهانی پدید آورد که تجربیات عمده بشریت را دربرمی‌گیرد و نهایتاً در جهت نظریه یونگ عمل می‌کند. بنابر نظریه یونگ، موضوع اسطوره جای در ناخودآگاه قومی* نسل بشر دارد و شباهت میان اساطیر اقوام مختلف به خاطر آنست که همه ریشه‌ای مشترک و موروثی دارند.

در اینجا برای نمونه یکی از اسطوره‌های یونان که خلقت زمین و انسان اولیه را تبیین می‌کند، نقل می‌شود:

در آغاز زمین از دل هرج و مرج آزل ظاهر شد و هنگامی که به خواب رفت پسرش اورانوس را به دنیا آورد. پسرک مشتاقانه از فراز کوه‌ها او را نگریست و باران پربرکتی برچین و شکاف زمین ببارید و آنگاه زمین آبستن سبزه و گل و گیاه شد و درندگان و پسرندگان بر آن ظاهر شدند. این باران جویبارها را جاری کرد و جاهای خالی را پر از آب کرد تا آنکه دریاها و رودها پدید آمدند.

نخستین فرزندان زمین غولهای صددستی به نام بویاروس، جایگس، و گوئس بودند که تا حدودی به انسان شباهت داشتند. پس از آنها زمین سه سیکلپ (غول‌های عظیم‌الجثه که فقط یک چشم در وسط پیشانی دارند) وحشی و یک چشم را بوجود آورد. این سه سیکلپ، برپاکندگان باروهای عظیم و استاد زرگری بودند. نام این سه تن، بروتس، استروپ و آرگس بود. روح این سه تن از وقتی آپولو آنها را به انتقام مرگ آسلیه‌پوس کشت، در غارهای آتشفشان آتنا ساکن شده‌اند.

اسلوب معادله (— تمثیل)

روی آوردند. از اینرو اساطیر ایرانی کلاً بر دو دسته تقسیم می‌شود: اسطوره‌های غنائی* (— شعر غنائی) و اسطوره‌های قهرمانی و حماسی (— حماسه) این دو دسته نیز به دو نوع دیگر یعنی اساطیر سامی و اساطیر ایرانی قابل تقسیم است و اساطیر سامی هم دو گونه دارد: اساطیر برخاسته از محیط اسلامی و اساطیر قبل از اسلام.

(صخشف)

در شاهنامه فردوسی بسیاری از داستانها و چهره‌ها از جمله رستم، برگرفته از اساطیر قوم ایرانی است. حافظ نیز در اشعار خود مکرر به اساطیر ایرانی اشاراتی دارد از جمله در این بیت*:

ما قصه «سکندر» و «دارا» نخوانده‌ایم

از ما بجز حکایت «مهر» و «وفا» مپرس

در ادبیات معاصر فارسی، نیمایوشیج در شعر می‌غ آمین و اخوان ثالث در شعر قصه شهر سنگستان هر یک به نحوی به خلق اسطوره پرداخته‌اند.

در تاریخ ادبیات غرب، با ظهور رمانتیسیم* بار دیگر اساطیر کهن مورد اعتنای شعرا واقع شد. برخی از این شعرا (مثل ویلیام بلیک) منظومه اساطیر خاصی خلق کردند. برای بلیک، واقعیت‌های روحانی و معنوی در رویاهائی متجلی می‌شوند که عمدتاً رنگ مسیحیت دارد و او همین رویاها را در اشعار خود بازگو می‌کند. ویلیام باتلریتیز، شاعر ایرلندی تبار نیز اساطیر ایرلند را در اشعار اولیه خود زنده کرد، و جیمز جویس، نویسنده ایرلندی، با تلفیق و ترکیب اساطیر کهن با اساطیر مربوط به دو قوم مسیحی و

وجود اشتراک عینی یعنی تناسب کلمات و ظاهر شرایط با وضعیّت ذهنی بانو مکبث و مکبث هستند.

مثال:

لیدی مکبث: هنوز در اینجا لکّه‌ای هست.
پاک شو ای لکّه منحوس! پاک شو، بتو می‌گویم!

یک، دو پس وقت انجام دادن آنست. جهنّم تاریکست! آف ای خداوندگارم اف! سرباز و بیمناک؟ ما را چه حاجت که بترسیم که چه کسی آن را می‌داند وقتی که هیچ کس نمی‌تواند قدرت ما را به محاسبه بخواند؟ با این همه که فکر می‌کرد که پیرمرد در بدن خود این قدر خون داشته باشد؟

(پرده پنجم، صحنه اول)

[مکبث پس از شنیدن خبر مرگ ملکه]:

ناچار بعد از این می‌مُرد و برای چنین خبری وقتی فرا می‌رسید. فردا و فردا و فردا با قدم‌های کوچک از روزی به روزی می‌خزد تا به آخرین حرف نوشته شده در دفتر آیام، و همه دیروزهای ما راه مرگ خاک‌آلوده را بر ایمان روشن کرده‌اند. بمیر، بمیر ای شمع قصیر! زندگی چیزی نیست مگر سایه‌ای رونده و بازیگری بیچاره که یک ساعت از عمر خود را با تبختر، جوشان و خروشان، بر روی صحنه‌ای می‌خرامد و از آن پس دیگر آوازی از او شنیده نمی‌شود، قصّه‌ای است که دیوانه‌ای آن را گفته است پراز هیاهو و خشم و غضب که هیچ معنی ندارد.

پرده پنجم، صحنه پنجم

(مکبث / ترجمه فرنگیس شادمان)

در ادبیات فارسی نمونه کاربرد اشتراک

اسم صوت (← دلالت ذاتی)

اشاره (← ایجاز)

اشاره پیشینه‌دار (← عطف به سابقه)

Cataphoric reference

اشاره مرجع‌دار (← برگشت)

Anaphora reference

Deictic

اشاری (← شاخص)

Correlative Objective

اشتراک عینی

این اصطلاح توسط نقاش و شاعر امریکائی واشینگتن آلتون (۱۸۴۳-۱۷۷۹) سکه زده شد و بعدها توسط تی.اس. الیوت در حوزه نقد ادبی* به کار رفت. وی تحت تأثیر نقد نوین* این اصطلاح را در مقاله هاملت و معضلات او به کار برد. الیوت در این مقاله ضمن آنکه نمایشنامه* هاملت را شکستی هنری می‌داند، می‌نویسد:

«تنها شیوه بیان احساس به شکل هنر، یافتن اشتراک عینی است یعنی [یافتن] اشیاء، شرایط و زنجیره حوادثی که [در کنار هم] بتوانند ترجمان احساس بخصوصی باشند آنگونه که وقتی حقایق کلی که باید به تجربه‌ای حسی منجر شود، ابراز می‌شوند، آن احساس بی‌درنگ برانگیخته شود.» الیوت در ادامه می‌نویسد: «[شخصیت] هاملت مقهور احساسی مفرط و توصیف‌ناپذیر است زیرا شدّت آن احساس بر حقایق مشهود فزونی دارد.»

بنابر استدلال الیوت، این اشتراک عینی در نمایشنامه مکبث تحقق می‌یابد. صحنه*های مربوط به حرف زدن بانو مکبث در خواب و آنچه مکبث هنگام شنیدن خبر مرگ همسرش بر زبان می‌راند، نمونه‌هایی از

The Greeks are strong, and skillful in their strength
Fierce to their skill, and to their fierceness valiant.

(Shakespeare)

در فارسی اشتقاق را اقتضاب نیز می‌گویند و اقتضاب در لغت به معنی بریدن شاخه‌ای از درخت باشد. اما در سخن از صناعات معنوی شعر، اقتضاب را آن گفته‌اند که شاعر مسیر سخن خود را بی هیچ مقدمه‌ای عوض کند. (← استطراد)

Nursery Rhymes

اشعار کودکان

اشعاری آهنگین و سرگرم کننده و از انواع ادبیات عامیانه* است که برای کودکان و اطفال می‌خوانند و تقریباً مثل قصه* و مثل است. این اشعار در بخش ادبیات شفاهی و غیرمکتوب فرهنگ عامه جای دارد و سینه به سینه، از نسلی به نسلی منتقل شده است. نمونه:

یکی بود یکی نبود سرگنبد کبود
پیرزنی که نشسته بود اسبه عصاری می‌کرد
خره خراطی می‌کرد سگه قصابی می‌کرد
شتره نمَد مالی می‌کرد پشه رقاصی می‌کرد
کارتونه بازی می‌کرد موشه ماسوره می‌کرد
مادر موش ناله می‌کرد، فیل اومد به تماشا
پاش سُرید تو حوض شا افتاد و دندونش شکس
«گف نه جون دندونکم از درد دندون دلکم
اوسای دلاک رابگو مرد نظر پاک رابگو
تا بیکشه دندونکم.»

(نپ)

در ادبیات شفاهی انگلیسی، این قبیل اشعار بخش عمده‌ای از ترانه‌های آهنگین و بی‌معنی تا اشعار آگاهی دهنده را در برمی‌گیرند. برای نمونه:

عینی در سبک هندی* چنان است که در یک مصراع* مطلب معقولی (از حوزه عقلانیات) گفته می‌شود و در مصراع دوم با تمثیل* یا رابطه لف و نشر* می‌متناظر، شبیه به اشتراک عینی تی. اس. الیوت آن را محسوس می‌کند.

(سش / ص ۲۸۸)

این نظریه مورد اختلاف نظر و بحث بسیاری از منتقدان بوده است.

اشفاق / اقتضاب Polyptoton/Paragmenon/ Andnomination

اشفاق در لغت بیرون آمدن و نشأت لفظی است از لفظ دیگر به طریقی که در لفظ و معنی مناسبتی وجود داشته باشد، و در اصطلاح بدیع* آن است که گوینده یا نویسنده کلماتی آورد که از یک ماده مشتق باشند مانند کلمه‌های مداین و مدین در این ابیات (← بیت):

شنیدم من که برپای ایستاده

رسیدی تا به زانو دست بهمن

رسد دست تو از مشرق به مغرب

ز اقصای مداین تا به مدین

منوچهری

و کلمات مقبول، قبولی، ناقابل در این بیت:

نشد مقبول مقبولان عالم

قبولی در دل ناقابل نیست

علی نقی کمرنی

و در انگلیسی کلمه‌های death, dead, dying

در این سطر:

And death once dead, there's no more dying

then

(Shakespeare)

همچنین واژه‌های

fierceness, fierce_strength, strong

در سطرهای زیر:

در مجموعه «ترانه‌های بی‌تجربگی» به نقد نقش
استثمارگرانه و تباه‌کننده تزویر مسیحیت در
اجتماع آن روز انگلستان می‌پردازد.
اصالت (← ابداع)

اصالت وجود (← ادبیات پوچی)

Epanorthosis

اِضْرَاب

در لغت روی گردانیدن و رخ تافتن و روی
برگاشتن است و در بدیع (← صنایع بدیع) آن
است که گوینده کلام خود را در مدح (←
مدیحه) یا هجو* یا غیر آن به حرفِ اِضْرَاب
(بل، بلکه) عطف کند. حرف اِضْرَاب یا
اعتراض سبب ابطال یا تصحیح یا تشریح
جمله قبل از خود می‌شود. برای مثال:

ای میوه دل من لا، بل دل

وی آرزوی جانم لا، بل جان

در مصراع اول و دوم حروف عطف «بل»
عبارت‌های قبل از خود را تصحیح کرده‌اند.
همچنین: «نبود دندان لا، بل چراغ تابان
بود»
(رودکی)

شاعر با استفاده از حرف عطف بل، جمله
اول را تصحیح و باطل کرده است.

در بلاغت* انگلیسی تصحیح و تشریح
جمله قبل را epanorthosis گویند و به کمک
شگردهای متفاوتی انجام می‌گیرد مثل
علامت سجاوندی؛ یا جمله معترضه*، برای
مثال:

The solemn temples, the globe itself,
Yes, all which it inherits, shall dissolve...
(Shakespeare)

ترجمه:

«معابد با وقار، خود کره بزرگ خاکی،

آری، هر آنچه مرده ریگ اوست، همه زایل
می‌شوند.»

Tee Titty,
Little fitty,
Shin sharpy,
Knee Knapy,
Hinchie pinchy,
Wy mie berry,

Chin cherry,
Moo merry,
Nose nappy,
Ee winky,
Broo brinky,
Ower the croon,
And awa' wi' it.

ونوع با معنی ترانه‌های کودکان که تقریباً به
بالاد* شباهت دارد:

O dear, what can the matter be?
Dear, dear, what can the matter be?
O dear, what can the matter be?
Johnny's so long at the fair.
He promised he'd buy me a fairing
Should please me,
And then for a kiss, oh! he vowed He weld
teast me,
He promised he'd bring me a bunch of blue
ribbons
To tie up my bonny brown hair.

ویژگی عمده اشعار کودکان عبارتست از زبان
ساده، ضرب‌آهنگ* تند و سرخوشانه،
موضوع‌های ساده و واژگان کودکانه.

در ادبیات ملل مختلف شعرا گاه برای بیان
مقاصد جدی و اجتماعی با سیاسی قالب*
اشعار کودکان استفاده کرده‌اند. برای نمونه
احمدشاملو اشعار «پریا» و «خروس زری» را
در این قالب سروده است. «پریا» اساساً
مضمونی اجتماعی دارد که به شیوه‌ای کنائی
(← کنایه) و تمثیلی (← تمثیل) به نقد
تباهی‌های اخلاقی و اجتماعی می‌پردازد. در
ادبیات انگلیسی، ویلیام بلیک شاعر دوره پیش
رمانتیک (← رمانتیسم) با استفاده از این قالب

همه آن نسیمها سموم گشت و همه شهدها
مسموم و همه سینه‌های خلق، خانه شداید
گوناگون و همه دلها مَحَطَّ رحلِ مکاید
روزافزون. قلم از تحریر این سخن استعفا
می‌خواست و زبان از تقریر این حال استغفار
می‌کرد. والخر...

از این سطور که در پایان آخرین مقامه
(بیست و چهارم) آمده است به نظر می‌رسد
حمیدی می‌خواهد بگوید که قصد داشته
مقاماتی دیگر نیز به این بیست و چهار مقامه
بیفزاید اما توفیق نیافته است.

(فنداف)

در انگلیسی:

Close by those meads, forever crowned with
flowers,
Where Thames with pride surveys his rising
towers,
There stands a structure of majestic frame,
Which from the neighb'ring Hampton takes its
name. (Alexander Pope)

ترجمه:

«در مجاورت آن چمنزاران، که جاودانه به
تاج گل آراسته‌اند،

آنجا که تایمز باروهای سربلک کشیده‌اش
را نظاره می‌کند

در آنجا عمارتی با شمایل شاهانه قرار
دارد

که نام خود را از همسایه‌اش هامپتون
می‌گیرد».

شاعر با طول و تفصیل و به شیوهٔ اطناب
می‌گوید که کاخ هامپتون در کنار رود تایمز و
نزدیک هامپتون قرار دارد و بدین وسیله در
نهایت به انتقال حال و هوای * خنده‌آور این
سُخره حماسه * کمک می‌کند.

در این سطور شکسپیر با کلمهٔ «آری» به
تشریح عبارت‌های پیشین می‌پردازد.
و در این جمله:

I love thilke lasse; (alas, why doe I love?

(Edmund Spenser)

که شاعر به کمک جملهٔ معترضه، جمله
پیشین را تصحیح می‌کند و موجب ابطال آن
می‌شود.

اضراب یا epanorthosis تأثیری تأکیدی دارد.

إطناب / تطویل کلام / درازگوئی

Periphrasis/Circumlocution;

در لغت درازگفتن، بسیار گفتن، درازگوئی،
پرگوئی، تطویل کلام و مبالغه * در آن به حدی
که از اقتضای تفهیم مقصود تجاوز کند.
اطناب در بلاغت * فارسی از مباحث علم
معانی * محسوب می‌شود.

بالاترین حد اطناب در نثر * های انشائی
قرن ششم و هفتم، از قبیل ترسلات و مکاتیب
و مقامات (← مقامه) یافت می‌شود که هدف
آن، انتخاب و استعمال هرچه بیشتر لفظ در
برابر معنی است. برای نمونه قسمتی از مقامات
حمیدی در زیر نقل می‌شود:

چون این مقامه بیست و چهارم تحریر
افتاد؛ وقت حال را از نَسَق اول تغییر افتاد.
ساقی نواب در دادن آمد و عروسی مصائب
در زادن. نه دل را رأی تَدَبُّر ماند و نه طبع را
جای تفکّر. غوغای تدبیر، از سلطان تقدیر به
هزیمت شد. نظم احوال را قوافی نماند و در
سُفتن نداشت و زبان قوت سخن گفتن... چون
در اوایل زین تسوید، بستان طبیعی در
طراوت بود و میوهٔ ربیعی با حلاوت. طبع در
چمن باغ و خاطر در مسند فراغ بود. اکنون

روزها» یا «این ایام». این صناعت در حقیقت همانست که در علم بیان* فارسی حشو* نامیده می شود.

اعتبار آلیت (← مجاز مرسل)

اعتبار حالیت (← مجاز مرسل)

اعتبار مایکون (← مجاز مرسل)

اعتراض / جمله یا عبارت معترضه Parenthesis

در لغت مزاحمت باشد و در اصطلاح علم معانی* از جمله اطناب* است و آنست که در وسط کلام یا وسط دو کلام که اتصال معنوی دارند جمله ای یا کلمه ای برای فایده ای بخصوص «باستثنای رفع ابهام و غیره» بیاورند. مثل:

مشتاقی و مهجوری، دور از تو، چنانم کرد
کز دست بخواهد شد پایان شکیبائی

حافظ

در علم بدیع* اعتراض را حشو* نیز نامیده اند.

(زس)

در انگلیسی:

Yet still Aragnoli (so his foe was high)
Lay lurking covertly him to surprise.
(Edmund Spenser)

أَعْنَات / لزوم مالا یلزم Leonine Rhyme

در لغت به معنی به رنج افکندن، رنجاندن، آزدن و در کاری دشوار انداختن است و آن را تضییق و تشدید نیز گفته اند که از اصطلاحات عربی است و در بدیع* شعرای فارسی آنرا لزوم مالا یلزم گفته اند. این صنعت چنان است که گوینده ملزم به چیزی شود که لازم نیست مانند این غزل* سعدی که شاعر حرف «یا» را قبل از حرف روی «لام» تا به آخر غزل تکرار می کند:

نمونه دیگر اطناب در ادبیات انگلیسی، در شعر «چکامه ای درباره چشم انداز اتون کالج از راه دور» (O de on a Distant Prospect of Eton college) (۱۷۴۷) یافت می شود که در آن توماس گری در توصیف بچه های مدرسه چنین می نویسد:

Say, Father Thames, for thou hast seen
Full many a sprightly race
Disporting on thy margent green
The Paths of Pleasure trace;
With Pliant arm thy glassy wave?
The captive linnet which enthrall?
What idle Progeny succeed
To chase the rolling circle's speed,
Or urge the Flying ball?

پدر تایمز، بگو، زیرا تو دیده ای
بسیار نسلهای سرخوشی
که برکناره های سرسبزت سرخوشانه
قدم بر راههای لذت نهاده اند؛
چه کسی پیش از همه از شکستین
امواج شیشه ای تو با بازوان نرم شادمان
می شود؟

آن مرغک بزرگ خور اسیر؟
کدامین نسل بی کار
در تعقیب شتاب دایره غلتان توفیق می یابد،
یا گوی پُران را به پیش می راند؟
اطناب از ویژگی های زبان قضات،
سیاستمداران، و افراد پرگو می باشد اما کاربرد
عامدانه آن بیشتر به منظور ایجاد تأثیر
خنده ناک است.

در بلاغت فرنگی نوعی تطویل کلام و اطناب که ناشی از کاربرد لفظ بسیار برای معنی اندک است Pleonasm می گویند. برای مثال:

«در این روز و در این عصر» به جای «این

وقفه* با آخرین کلمه در همان سطر هم قافیه می‌شود و شاعر این روال را تا به آخر شعر التزام کند، برای مثال:

Kentish Sir Byng; stood for his King
Bidding the crop-headed Parliament swing:
And pressing a troop unable to stoop
And see the rogues flourish and honest
folkdroop,
Marched them along, fifty-score strong,
Great-hearted gentlemen, singing this song.
(Robert Browning: Marching Along)

این قسم اعنات در انگلیسی نوعی قافیه داخلی یا تصریح* محسوب می‌شود و وجه تسمیه آن نام شاعری فرانسوی به نام Leconte است که اشعار لاتینی خود را با رعایت چنین التزامی سروده است.

اغراق Hyperbole

اغراق در لغت به معنی پر در کشیدن کمان است اما در اصطلاح نوعی مجاز* و وصف و مدح (← مدیحه) یا ذم چیزی زیادت از حد معمول به گونه‌ای که با عقل جور در نیاید و ممکن نباشد، مانند:

آه سعدی اثر کند در سنگ

نکند در تو سنگدل تأثیر

در تعریف آن گفته‌اند اسنادی مجاز* است که به موجب آن شاعر معانی بزرگ را خُرد جلوه می‌دهد و معانی خُرد را بزرگ.

(شید)

در زبان فارسی برای این قسم بزرگ نمائی در جاتی قائل شده‌اند: اغراق، غلو* و مبالغه*. از نظر سابقه زیباشناسیک (← زیباشناسی) در بین بلاغیون (← بلاغت) قدیم ایرانی بر سر زیبایی و نازیبائی اغراق اختلاف وجود دارد. برخی آن را موجب زیبایی شعر

چشم بدت دورای بدیع شمایل
ماه من و شمع جمع و میر قبایل
جلوه کنان می‌روی و باز نیانی،
سرو ندیدم بدین صفت متمایل
نام تو می‌رفت و عارفان بشنیدند
هر دو به رقص آمدند سامع و قایل
در مجموع لزوم مالایلم چنان باشد که شاعر یا نویسنده برای آرایش کلام یا هنرنمائی، خودش را به آوردن حرفی پیش از روی (آخرین حرف اصلی قافیه*) مجبور کند یا در اثنای سخن بر خودش آوردن کلامی را لازم کند که در اصل لازم نباشد. به عنوان مثال شاعر خودش را مقید کند که کلمه «روشن» را با «گلشن»، «جوشن»، و «پشن» قافیه کند، در حالی که می‌تواند از «گلخن»، «مسکن»، «وطن»، و... هم کمک بگیرد اما برای رعایت (التزام) حرف قبل از روی این کار را نمی‌کند.

ذکر رباعی* زیر که مصراعهای (← مصراع) آن به ترتیب از عنصری، فرخی، عسجدی، و فردوسی است، به عنوان مثال خالی از لطف نیست:

چون عارض تو، ماه نباشد روشن
مانند رخت، گل نبود در گلشن
مژگان، همی گذر کند از جوشن
مانند سنان گیو، در جنگ پشن

همچنین به معنی التزام* کلمات یا ترکیبات خاصی در تمام ابیات یک قصیده* است از قبیل التزام به آوردن «سنگ و سیم» یا «شتر حجره».

در انگلیسی لئوناین رایم (Leonine rhyme) اعناتی است که به موجب آن کلمه پیش از

در بلاغت فرنگی اصطلاح hyperbole دقیقاً
برای همین معنی به کار می‌رود. نمونه‌های آن
در ادبیات انگلیسی که بمنظور ایجاد تأثیرات
جدی یا طنز* آلود یا سخره* آمیز است در زیر
نقل می‌شود. در نمایشنامه اتللو / شکسپیر،
یاگو راجع به اتللو چنین می‌گوید:

Not poppy nor mandragora,
Nor all the drowsy syrups of the world,
Shall ever medicine thee to that sweet sleep
Which thou owest yesterday.
(Act III, scene iii. 33 ll.)

ترجمه:

(نه خشخاش نه مهر گیاه
نه تمام انگبین‌های خواب‌آور دنیا
تو را به آن خواب شیرینی
که تا دیروز از آن بهره می‌جستی
باز می‌گردانند)

آندرومارول، شاعر متافیزیک (← شعر
متافیزیک) انگلیسی در شعر «به معشوقه
ناز آلود»
چنین گوید:

My vegetable love should grow
Vaster than empires, and more slow,
An hundred years should go to praise
Thine eyes, and on thy forehead gaze:
Two hundred to adore each breast:
But thirty thousand to rest:
an age at least to every part,
and the last age should show your heart.

ترجمه:

(«عشق بالنده‌ام باید بزرگ شود
وسیع‌تر از امپراطوری‌ها، و آهسته‌تر،
یکصد سال باید به ستایش
چشمانت بگذرد، و خیره بر پیشانی‌ت:
دویست سال برای پرستش سینه‌هایت:
اما سی هزار برای آرام گرفتن:

دانسته‌اند و دسته‌ای آن را دروغ‌گوئی
نامیده‌اند. دسته‌ای دیگر هم به شرط آنکه
اغراق با حقیقت فاصله نداشته باشد، آنرا
پسندیده‌اند.

در مباحث ادبی جدید، اغراق به عنوان یکی
از صور خیال شاعرانه بررسی می‌شود. این
نوع مجاز کاربردی وسیع‌تر از تشبیه* و
استعاره* دارد، از اینرو در اشعار حماسی (←
حماسه) و قهرمانی که همه چیز رنگ و بویی
مادی و غیرانتزاعی دارد و تهییج‌شنونده
ضرورت می‌یابد، بیشتر مورد استفاده قرار
می‌گیرد. در بین شعرای فارسی، فردوسی آن
را به کرات و به کمال به کار برده است؛ برای
نمونه:

به مرگ سیاوش، سیه پوشد آب
کند زار نفرین برافراسیاب

یا:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

و:

به تنها یکی گور بریان کنی
هوارا به شمشیر گریان کنی
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب
نیارد به نخجیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هژبر
ز بیم سنان تو خون یارد ابر

چنانچه اغراق نابجا و به دور از تخیل
شاعرانه باشد، موجب انحطاط شعر خواهد
شد. (صخشف)

اشعار مدیحه‌سرایان و شعرای متوسط
سبک* هندی نمونه‌های فراوانی از استفاده
افراطی از اغراق بدست می‌دهند.

در انگلیسی نمونه درخشان تباین و افتنان،
تصویر * زندگی در مرگ است که در شعر به
«معشوقه نازآلوده» سروده آندرو مارول آمده است:

Thy beauty shall no more be found;
Nor, in thy marble Vault, shall sound
My echoing song: Then worms shall try
That long Preserved Virginity:
And your quaint Honour turn to dust;
And into ashes all my Lust.
The Grave's a fine and Private place,
But none I think do there embrace.

همچنین در سطری از دایلمن توماس

I see the boys of summer in their ruin
که میان جوانی و کهولت، زندگی و مرگ،
تباینی آشکار وجود دارد.

افسانه Legend

افسانه در لغت به معنی داستان*، قصه* و سرگذشت است. در اصطلاح زبان فارسی، افسانه به سه معنی تعبیر شده است: اول به معنی نوعی از اشعار هجائی که برای سرگرمی اطفال می خوانده اند. در معنی دوم، نوعی قصه مشهور است که غالباً از زبان وحوش و حیوانات گفته می شود یا سرگذشت آنها را دربردارد. این نوع را «فسانه» و «دستان» هم گفته اند. از ویژگیهای این قسم افسانه یکی کهنگی و قدمت آنست و دیگر آنکه معمولاً برای سرگرمی و آموزش کودکان گفته می شود. چنین افسانه هائی در فارسی با جمله هائی نظیر «یکی بود یکی نبود»، «در روزگاران قدیم»، و «هزاران هزار سال پیش» یا امثال اینها شروع می شود و بخشی از ادبیات عامیانه* و اساطیر (- اسطوره) قومی را تشکیل می دهد.

نوع سوم داستانهای منظوم و مثنوی است

دست کم یک عصر برای هر عضو،
و عصر آخر باید قلب تو را بنماید.»

موارد کاربرد اغراق در گفتار روزمره نیز بسیار یافت می شود مثلاً «یک عمر سوختم و ساختم»، «یک قرن است که تو را ندیده ام»
والخ...

صناعت عکس اغراق، رندانه گوئی* است.

الاعیل (- رکن)

افتنان / تباین / تقابل Contrast

افتنان در لغت به معنی گونه گونه آوردن است. در علم بدیع (- صنایع بدیع) آن است که گوینده در یک یا دو بیت* میان دو معنی متباین را جمع کند، مانند گردآوردن غزل* و حماسه* یا تهنیت و تعزیت (- تعزیه)، یا مدح (- مدیحه) و هجا (- هجو). برای نمونه:

گر آفتاب خزان گلبن شکوفه برینخت
بقای سرو روان باد و قامت شمشاد
هنوز روی سلامت به کشور است عبید
هنوز پشت سعادت به مسند است و معاد

(ابداع)

در بیت نخست تباین میان فنای شکوفه در خزان و بقای سرو و شمشاد برقرار است و در بیت دوم تباین میان روی سلامت و پشت سعادت وجود دارد. شرف الدین شفروه در مدح و ذم و دعا و نفرین می گوید:

دی - که پایش شکسته باد - برفت
گل - که عمرش دراز باد - آمد

و سعدی:

جهان بر آب نهاده است و زندگی برباد
غلام همت آنم که دل بر او نهاده
جهان نماند و، خرم روان آدمیی
که باز ماند از او در جهان به نیکی یاد

انتخاب شود. در این قسم افسانه، موجودات مطابق با خصلت طبیعی خود رفتار می‌کنند و تنها تفاوتی که با وضعیت واقعی خود دارند آن است که به زبان انسان سخن می‌گویند و در نهایت نکته‌ای اخلاقی را بیان می‌کنند. از اینرو افسانه تمثیلی را حکایت اخلاقی هم نامیده‌اند.

در ادبیات فارسی، نخستین افسانه تمثیلی شعر درخت آسوریک به زبان پهلوی است که شرح مناظره* یک درخت و یک بُز است. حکایات کلیلّه و دمنه که اصل هندی دارد نیز مجموعه قصّه‌هایی به زبان حیوانات می‌باشد و از جمله نمونه‌های افسانه تمثیلی در ادبیات فارسی به شمار می‌آید. از دیگر نمونه‌های معاصر شعر گوهر و اشک (پروین اعتصامی) و شعر روباه و کلاغ (ایرج میرزا) را می‌توان نام برد که شعر اخیر با بیت* زیر آغاز می‌شود:

کلاغی به شاخی شده جای گیر
به منقار بگرفته قدری پنیر

در این قصّه، روباه حیل‌گر به انگیزه صاحب شدن قالب پنیری که کلاغ بدست آورده است شروع به تعریف و تمجید از زیبایی قدوبالا و پروبال او می‌کند و در آخر آرزو می‌کند صدای کلاغ هم به زیبایی! ظاهرش باشد. کلاغ ساده‌لوح و زود باور دهان باز می‌کند تا آواز بخواند که قالب پنیر از منقارش فرومی‌افتد و...

در ادبیات غرب، نخستین مجموعه افسانه‌های تمثیلی را به ازوپ یونانی نسبت داده‌اند. بعدها فدروس و بابریوس افسانه‌های تمثیلی دیگری خلق کردند. در قرن دهم میلادی، ترجمه‌ای از

که در کتب ادبی ضبط شده است. برخی از این داستانها مثل کلیلّه و دمنه اصل هندی دارد و برخی دیگر چون مرزبان‌نامه به تمامی ایرانی است. نسوع اخیر را می‌توان در حوزه افسانه‌های تمثیلی* جای داد.

(زس)

در ادبیات انگلیسی نیز legend به سه معنی تعبیر می‌شود:

الف) به داستانی اطلاق می‌شود که گرچه قهرمان آن شخصیتی واقعی بوده، داستان مربوط به او رفته‌رفته به شاخ و برگ بسیار آراسته شده است؛ افسانه در این معنی با nursery rhyme برابر است.

ب) به معنی سرگذشت است. در این مورد افسانه زنان نیک اثر چاسر نمونه برجسته‌ای است. در این افسانه، سرگذشت شخصیتی اساطیری (میه‌دآ که به انگیزه حسادت و انتقام از شوهرش فرزندان خود را به قتل رساند) با سرگذشت شخصیتی تاریخی یعنی کلتوپاترا براساس مضمونی (مضمون) واحد (تحسین زنان وفادار) در هم می‌آمیزد.

ج) شرح اعمال و کارهای قدیسین. در این مورد کتاب افسانه طلانی متعلق به قرن سیزدهم میلادی که مجموعه سرگذشت زندگی قدیسین است، نمونه برجسته‌ای در ادبیات غرب به شمار می‌آید.

Fable

افسانه تمثیلی / فابل

نوعی افسانه* و قصّه* تمثیلی (تمثیل) است که می‌تواند منظوم یا منثور باشد. شخصیت‌های اصلی (شخصیت اصلی) آن ممکن است از بین خدایان، موجودات انسانی، حیوانات و حتی اشیاء بی‌جان

افسانه‌های تمثیلی فدروس انجام شد که شهرت آن تا قرن هفدهم پابرجا ماند. بزرگترین نویسنده افسانه‌های تمثیلی در قرون وسطی در اروپا، ماری دوفرانس بود که یکصد و دو افسانه منظوم سروده است. پس از او لافونتن با افسانه‌های خود شهرتی جهانی کسب کرد.

در ادبیات انگلیسی از جمله آثاری که در این زمینه به عنوان نمونه می‌توان ذکر کرد، کتاب جنگل از رودیارد کیپلینگ و قلعه حیوانات نوشته جورج اورول است.

قلعه حیوانات، طنزی * سیاسی است که در قالب * افسانه تمثیلی نوشته شده است.

اقتباس

Adaptation/Echo

در اصطلاح بیان * آن است که گوینده یا نویسنده آیه‌ای از قرآن یا قسمتی از حدیثی یا قطعه‌ای از جایی نقل کند بی آنکه نام مأخذ را ذکر کند:

صورت اقبال ترا بر جبین
انسا فتحنا لک فتحاً مبین

سلمان ساوجی

(فاندد)

در بدیع *، تلمیح * مترادف با اقتباس است. اما تفاوت اقتباس با تلمیح در آنست که در اقتباس انعکاس و پژواک اثری دیگر یافت می‌شود، حال آنکه در تلمیح اشاره به نام داستان * یا شخصیت * مشهوری در اثر موجب می‌شود که حوادث آن داستان یا امور مربوط به آن شخصیت فراخوانده شود و در آفرینش تصویر * شاعرانه، و باروری آن کمک کند.

اقتضاب (← اشتقاق)

اقتفا

Echo/Quote

اقتفا در لغت پیروی کردن، از دنبال کسی رفتن و پیروی است و در اصطلاح شعر * کهن فارسی آن است که شاعر مصراعی (← مصرع) را خود بگوید و مصرع بعد را عیناً از شاعر دیگر در تکمیل سخن خود نقل کند. در شعر نو * نیز نقل عبارت یا گفته‌ای از دیگران به طور مستقیم را گویند. نمونه از شعر کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی:

قصیده رودکی را این قصیده در جوابستی

بیار آن می که پنداری روان یا قوت نابستی

سروش

و:

بهار آمد و دی را گرفت و کرد مهار

چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار

قائمی

پدیده اقتفا از ویژگی‌های شعر دوران بازگشت ادبی * است.

اقت (← قافیه)

اکتاو (← غزلواره)

اکتفا (← قافیه)

اکسپرسیونیسم انتزاعی (← مدرنیسم)

Expressionism

اکسپرسیونیسم / بیانگری

expression در لغت به معنی بیان است و

اکسپرسیونیسم مکتبی است در نقاشی که توسط گروهی از نقاشان آلمانی از جمله کوکوشکا، کاندینسکی و کلی در حدود سال ۱۹۵۰ به وجود آمد. این نقاشان از تقلید واقعیت بیرون روی گردانند و به جای آن به بیان منویات و نگرش اصلی خود نسبت به جهان پرداختند.

(فم)

در ادبیات، اکسپرسیونیسم را روشی گفته‌اند

زندگی می‌کند. اکسپرسیونیست‌های تندرو و سیاسی به ترسیم جهانی آرمانی (← ادبیات آرمانشهر) پرداختند.

- در نقاشی برای ترسیم اشیاء و اشکال کج و معوج، از خطوط دندانه‌دار و رنگهای دلبخواه که غالباً تیره هستند بجای رنگهای طبیعی استفاده می‌شود.

- در شعر*، شعرای اکسپرسیونیست بجای وزن* و نحو* و ساختار معمول در شعر، تصاویر (← تصویر) نمادین* را محور اشعار خود قرار دادند (بودلر، رمبو).

- در روایت مستور و داستان‌نویسی، نویسندگان از حالت*های پذیرفته شده در شخصیت‌پردازی* و پیرنگ* دوری گزیدند و به خلق چهره‌های نمادین در جهانی آشفته از رویدادهای کابوس‌مانند پرداختند. (کافکا، صادق هدایت: بوف کور، هوشنگ گلشیری: شازده احتجاب، داستایوسکی، نیچه).

- در نمایشنامه، نویسندگان به جای شخصیت‌های معین، به نمایش انسان‌های نوعی و بی‌اسم، و به جای پیرنگ* به ارائه حالات بشدت نوسانی به صورت تکه‌تکه، و بجای گفتگو*، جملات و عبارات ظاهراً بی معنی و نامربوط قرار دادند. صورتک و وسایل صحنه غیر معمول از دیگر ابزار مورد استفاده آن بود. (گئورگ کایزر: گاز، از بام تا شام، ارنست تولر: انسان انبوه و آثار اولیه برتولت برشت). در آثار اکسپرسیونیستی، واقعیت به همان شکل تحریف شده‌ای که به نظر نویسنده و شاعر می‌رسد، بیان می‌شود. بازتاب تحریف شده واقعیتها در ذهن نویسنده، شاعر و نقاش اکسپرسیونیست

که جهان را بیشتر از طریق عواطف و احساسات می‌نگرد. به عبارت دیگر، کوشش هنرمند مصروف نمایش و بیان حقایقی است که برحسب احساسات و تأثیرات شخصی خود درک کرده است.

این رویکرد بین سال‌های ۱۹۲۵-۱۹۱۰ در مخالفت با رویکرد واقع‌گرایانه به زندگی و جهان (← رئالیسم) در ادبیات و هنرهای تجسمی پدید آمد. تقریباً هر نوع تحریف و تغییر شکل عمدی از واقعیت را در ادبیات جدید می‌توان نمونه‌هائی از روش اکسپرسیونیستی به حساب آورد. بر این مبنا ساختار تکه‌تکه شعر سرزمین سترون سروده تی. اس. الیوت، شاعر معاصر انگلیسی؛ مسخ نمادین (← نماد) شخصیت*ها در رمان* برخاستن فی نیقیان اثر جیمز جویس و استحاله شخصیت اصلی رمان منخ نوشته فرانتس کافکا و توضیحاتی که قهرمان روان‌پزشک بوف کور از مناظر و رویکردهای اطرافش می‌دهد همگی از جمله شیوه‌های اکسپرسیونیستی محسوب می‌شوند.

بطور خلاصه ویژگی‌های اکسپرسیونیسم را می‌توان چنین خلاصه کرد:

- تضاد اساسی با رئالیسم در موضوع و در سبک*. برای این منظور هنرمندان اکسپرسیونیست به ارائه تصویری تحریف شده از واقعیات بیرونی که معمولاً رویانی درهم و بسیار احساسی است می‌پردازند. چنین اثری غالباً چنین القا می‌کند که آنچه توصیف یا ترسیم می‌شود تجربه فردی انسانی است که تنها و متوحش در جامعه‌ای صنعتی، تکنولوژیکی، شهری و از هم پاشیده

«اصالت وجود» یا «تقدم وجود» است. اساس فلسفه اگزیستانسیالیسم که در نیمه اول قرن بیستم پدید آمد بر این باور استوار است که هستی موجودات دو جنبه دارد: ذات Essence یا «ماهیت»، و وجود یا Existence. انسان تا وقتی با رفتار و عملکرد خود به ماهیتی فردی یا وجودی مشخص دست نیافته، صرفاً دارای ماهیتی کلی یا ذات است. در این صورت تنها در مرحله موجودی که در اموری انتزاعی و کلی با سایر همجنسان خود مشترک است، باقی می ماند. اما وقتی این موجود به سبب خود آگاهی بر ماهیت خود تأثیر می نهد و وجهه ای مشخص و معین پیدا می کند، به مرحله وجود می رسد. پرسش اساسی فلسفه اگزیستانسیالیسم آنست که کدامیک از این دو جنبه بر دیگری مقدم است: ماهیت یا وجود؟ پاسخی که فلسفه تا قرن نوزدهم به این پرسش می داد بر تقدم ماهیت تأکید داشته است. اما فلسفه اگزیستانسیالیسم بر عکس معتقد به تقدم وجود بر ماهیت است.

فلسفه اگزیستانسیالیسم از اندیشه های هایدگر، کی پرکه گور، و یاسپرس نشأت گرفت و توسط ژان پل سارتر و سیمون دوبوار و تا حدی آلبر کامو بیان ادبی یافت. اگر چه اگزیستانسیالیسم نخله ای فلسفی است، چون ادبیات را وسیله بیان تفکرات فلسفی قرار می دهد، بر جریان های ادبی بعد از خود تأثیرات قابل توجهی نهاده است. (← تئاتر پوچی). علت روی آوردن اگزیستانسیالیسم به ادبیات را باید در تمایل این فیلسوفان در دوری از امور انتزاعی و گرایش* به امور ملموس و محسوس

میین دید و برداشت او از جهان است. از اینرو، برای مثال، استحاله شخصیت اصلی رمان مسخ به عنکبوت بیانگر بینش نومیدانه و بدبینانه ای است که نویسنده نسبت به موقعیت انسان معاصر دارد.

اکسپرسیونیسم، در مقوله های ادبی، بیشترین تأثیر را در نمایش* برجا گذاشته است. مشخصات چنین نمایشنامه هایی به طور عمده از این قرار است: گفتگو* های ادیبانه، صورتکی که شخصیت ها به چهره می زنند، وسایل ناموزون صحنه، بهره برداری از ابزار جدیدی چون صحنه گردان (← صحنه نمایش)، جلوه های ویژه در نورپردازی و صدا، و نادیده گرفتن توالی زمان.

اما اکسپرسیونیسم با روی کار آمدن نازی ها رفته رفته به افول گرائید. نمایشنامه نویسان اکسپرسیونیست در آلمان تأثیر ژرفی بر تئاتر امریکا و انگلیس برجا نهاده اند. از جمله نویسندگان مطرح پیرو این سنت یوجین اونیل است که در نمایشنامه امپراتور جونز با استفاده از صحنه های متوالی و نمادین، خاطرات فردی و نژادی و توهمات مکزیک سیاهپوست وحشت زده معاصر را منعکس می کند. نمایشنامه مرگ یک فروشنده اثر آرنور میلر امریکائی و نمایشنامه های مکتب تئاتر پوچی* نیز با این رویکرد نوشته و اجرا شده اند.

اگزیستانسیالیسم / اصالت وجود، مکتب

Existentialism

اصطلاح اگزیستانسیالیسم از مشتقات واژه فرانسوی Existentiel و واژه انگلیسی Existential به معنی «وجودی» است، و خود به معنی

آوای یک صدا، بلاکه آن مار مرده دراز دم پاهایم بود، آن مار چوبی. مار یا چنگال یا ریشه یا پنجه کرکس، اهمیتی ندارد. و بی آنکه چیزی را به وضوح تقریر کنم، می فهمیدم که کلید وجود، کلید تهوع هایم، کلید زندگی خودم را یافته بودم. به راستی، همه آنچه توانستم بعداً دریابم، به این پوچی بنیادی تحویل می یابد. پوچی: باز هم کلمه ای دیگر؛ من با کلمات می جنگم؛ آنجا، چیز را لمس کردم. اما اینجا می خواهم خصلت مطلق این پوچی را تعیین کنم. یک حرکت، یک رویداد توی دنیای کوچک رنگین انسان ها هرگز جز به وجه نسبی پوچ (absurdie) نیست: در نسبت با اوضاع و احوالی که ملازم آن اند. مثلاً سخنان یک دیوانه در نسبت با موقعیتی که در آن است پوچ است ولی نه در نسبت با دیوانگیش. اما من، کمی پیش، مطلق را تجربه کردم: مطلق یا پوچ. آن ریشه - هیچ چیزی نبود که در نسبت با آن، این ریشه پوچ نباشد. اوه! چطور می توانم به کلمات درش آورم؟ پوچ: در نسبت با ریگ ها، با کپه های سبز زرد، با گِل خشکیده، با درخت، با آسمان، با نیمکت های سبز، پوچ، تحویل ناپذیر؛ هیچ چیز - حتی یک سرسام عمیق و نهانی طبیعت - نمی توانست توضیحش دهد. پیداست که من همه چیز را نمی دانستم، جوانه زدن بذر و رویش درخت را ندیده بودم. اما رویاروی آن پنجه درشت ناهموار، نه نادانی نه دانایی اهمیتی نداشت: دنیای توضیحات و دلایل، دنیای وجود نیست. دایره پوچ نیست، با چرخش پاره خط مستقیمی به دور یکی از نوک های خود به وضوح توضیح دادنی است.

جستجو کرد. این نویسندگان، همچون شاعران و نمایشنامه نویسان یونان باستان، به دیدگاه های فلسفی خود جامعه محاکات * ادبی می پوشانند. روی آوردن فیلسوف اگزیتالیسم به بیان ادبی موجب آن شد که بار دیگر پس از قرن ها فلسفه با ادبیات در هم آمیزد و مرز این دو از بین برود.

ادبیات اگزیتانسیالیسم اعم از نمایش * و داستان * بر بیان دقیق آگاهی شخصیت اصلی * نسبت به حالات درونی (غیر از ضمیر ناخود آگاه) خویش استوار است. انسان هیچ حالت روانی از پیش تعیین شده ای مثل رنج و شادی ندارد. این حالات حاصل آگاهی اوست. بهترین مصداق چنین فردی، شخصیت بی تفاوت و سرد مزاج بیگانه / آلبر کاموست. مورسو در بند رفتار بدون آگاهی نیست و در این راه توسط اجتماع طرد و محکوم به اعدام با گیوتین می شود زیرا اجتماع تنها مناسبات و رفتارهای تعریف شده (ماهیت) را می شناسد و از شناسائی فردیت (وجود) متمایز عاجز می ماند. در رمان * تهوع / ژان پل سارتر، روکانتن که شخصیت اصلی رمان است همواره این آگاهی بر تأملات و بر احوالات درونی خویش را مرور می کند.

برای نمونه قسمتی از رمان تهوع / ژان پل سارتر در زیر نقل می شود:

کلمه پوچی (absurdité) اکنون زیر قلمم زاده می شود؛ کمی پیش، در باغ، نیافتمش، ولی دنبالش هم نمی گشتم، نیازی به اش نداشتم: من بدون کلمات می اندیشیدم، درباره چیزها، با چیزها. پوچی نه تصویری در سرم بود نه

تکه چوب بود، سیاهی نبود - چیز دیگری بود: سیاهی، مانند دایره، وجود نداشت. به ریشه نگاه کردم: آیا پیش از سیاه بود یا تقریباً سیاه بود؟ اما به زودی دست از سؤال کردن از خودم برداشتم زیرا احساس می‌کردم که در جای آشنایی هستم. بله، من پیش از این کوشیده بودم - بیهوده - که چیزی دربارهٔ آنها بیندیشم: و پیش از این حس کرده بودم که کیفیت‌های سرد و بی‌جنبش‌شان می‌گریزند، از لای انگشت‌هایم سُر می‌خورند. بند شلوار آدولف، چند شب پیش، در کافه راندوو دشمنینو. آن بنفش نبود. دو لکهٔ تعریف‌ناپذیر روی پیرهن را باز دیدم. و سنگ‌ریزه را، آن سنگ‌ریزهٔ کذایی را، منشأ تمام این ماجرا: آن فاقد... درست یادم نمی‌آید که آن از بودن چه چیز امتناع می‌کرد. اما مقاومت انفعالی‌اش را فراموش نکرده بودم.

تأثیر اصول فلسفی اگزیستانسیالیست‌ها از نسل خود آنها فراتر نرفت به طوری که آثار این نویسنده امروزه در زمرهٔ آثار کلاسیک (- کلاسیسیسم) به شمار می‌آید. اما تأثیری که توجه به احوال درونی بر آثار ادبی و نمایشی باقی نهاد موجب پدید آمدن مکاتب ادبی و نمایشی بعدی گردید.

(صص ۹۷۷-۹۶۱/۲)

التزام (- تکلف)

Apostrophe

التفات / خطاب شاعرانه

التفات در لغت به معنی از گوشهٔ چشم نگاه کردن و واپس نگریستن است و در اصطلاح ادب صنعتی است که به موجب آن شاعر یا نویسنده در اثبات بیان مطلب، از غیبت به خطاب توجه کند یا از خطاب به غیبت متوجه شود.

ولی همچنین دایره وجود ندارد. آن ریشه، به عکس، در حدی وجود داشت که نمی‌توانستم توضیحش بدهم. گره‌دار، بی‌جنبش، بی‌نام، دلم را می‌ربود، چشم‌هایم را پر می‌کرد، دایم مرا به وجود خودش برمی‌گردانید. هرچه تکرار می‌کردم «این یک ریشه است»، دیگر اثری نداشت. پی بردم که آدم نمی‌تواند از کار کردش به حیث ریشه، به حیث یک تلمبهٔ ممکنه بگذرد و به آن برسد، به آن پوست سخت و متراکم فوک‌آور، به آن سیمای روغنی و پینه‌دار و لجوج. کارکرد، چیزی را توضیح نمی‌داد: آدم را توانایی می‌داد که به وجه کلی بفهمد ریشه چیست، ولی هرگز این یکی را. این ریشه، با رنگش، صورتش، حرکت منجمدش، در زیر هرگونه توضیحی بود. هریک از کیفیت‌هایش کمی از آن می‌گریخت، از آن بیرون می‌ریخت، تا نیمه جامد می‌شد، تقریباً یک چیز می‌گردید؛ هرکدام توی ریشه زیادی بود، و کندهٔ درخت یکسره حالا این احساس را به من می‌داد که داشت کمی از خودش به بیرون می‌غلطید، خودش را نفی می‌کرد، خودش را در غایت عجیبی گم می‌کرد. پشنه‌ام را به آن پنجهٔ سیاه کشیدم: دلم می‌خواست کمی از پوستش را بکنم. به خاطر هیچ، از سر ستیزه‌جویی، برای ظاهر کردن رنگ صورتی پوچ یک خراش روی جرم خرمایی: برای بازی کردن با پوچی دنیا. ولی وقتی پایم را پس کشیدم، دیدم پوسته همان طور سیاه مانده است.

سیاه؟ احساس کردم که این کلمه بادش در رفت و با سرعتی فوق‌العاده از معنایش تهی شد. سیاه؟ ریشه سیاه نبود، چیزی که روی آن

ترجمه: اما وقتی آن چشمان - نخست بنظر
می‌رسید که بمن می‌گویند، عشق در - تو
نوشته شده، آه گرتا، ای رود محبوب صمیمی.
جان کیتز نیز در قصیده* ای تحت عنوان
"On a Grecian Urn"، شعر خود را با مخاطب
قرار دادن گلدان یونانی چنین آغاز می‌کند:

Thou still unravished bride of quietness;

تو ای عروس هنوز بزک نشده سکوت؛
و در مکث وقتی مکث خنجر خیالی را
چنین خطاب قرار می‌دهد:

I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible to feeling as
to sight?
(Act 2/i)

ترجمه:

تو در دستانم نیستی، با این حال تو را
همچنان می‌بینم
آیا تو، ای خیال میرا، همانقدر برای
حس لامسه من زنده نیستی که برای حس
بینائی‌ام جان داری؟

چنانچه خطاب متوجه الهه و یا نیروی
مددکار دیگری باشد که شاعر از او در سرودن
شعر خود مدد می‌جوید آن را استمداد*
گویند.

Inspiration

الهام

در لغت فارسی، الهام به معنی در دل انداختن
است. اصطلاح انگلیسی آن مأخوذ از واژه
لاتینی inspirare به معنی «دمیدن» است.
در اصطلاح هنری، الهام به منشأ خلاقیت
عطف می‌شود. در این ارتباط، دو نظریه
مقاوت نسبت به کیفیت الهام وجود دارد:
بنابه یک نظریه قدیمی که از دیرباز در بین
حکما و فلاسفه‌ای چون افلاطون و ارسطو و

نمونه التفات از غیبت به خطاب:

مه است این یا ملک یا آدمیزاد
توئی یا آفتاب عالم افروز

سعدی

و از خطاب به غیبت:

داد ساقی ساغری دوشم ز صهبای وصول
شستی ای ساقی مرا از لوح دل نقش فصول
یا:

ما را جگر به تیر فراق تو خسته گشت
ای صبر بر فراق بتان نیک جوشنی

منجیک ترمذی

نمونه التفات از تکلم به غیبت:

فدای جان تو، گر جان من طمع داری
غلام حلقه به گوش، آن کند که فرمایند

سعدی

نمونه التفات از غیبت به خطاب و تکلم:

گر دنیی و آخرت بیارند
کاین هر دو بگیر و دوست بگذار
ما یوسف خود، نمی‌فروشیم
توسیم سپید خود نگهدار

سعدی

(زس)

رقیب در گذروپیش از این مکن نخوت
که ساکنان در دوست خاکساراند

حافظ

در ادبیات انگلیسی برای نمونه می‌توان از
شعر «خاطرات عشق» (Recollections of)
"Love" سروده کالریج نام برد که شاعر در آن
ناگهان فکر معشوقه راها می‌کند و خطاب به
رود گرتا چنین گوید:

But when those meek eyes first did seem
To tell me, Love within your wrought _ _
O Greta, dear domestic stream!

Impressionism

امپرسیونیسم / تأثری

نام مکتب * هنری خاصی است که در اواسط قرن نوزدهم، توسط نقاشان فرانسوی در اعتراض و در نفی سبک * های هنری رایج در آن زمان پدید آمد.

در ادبیات، مکتب امپرسیونیسم یا تأثری مکتبی است مبتنی بر توصیف و شرح احساسات، عواطف و سجایا با سادگی بسیار و بدون ذکر تفصیل و جزئیات آن. این مکتب را در نقاشی مانه و رنوار پدید آوردند. اصول کار این نقاشان بر تأثیر نور و تجربه رنگها استوار است. در نقاشی امپرسیونیستی یا تأثری، نقطه نظر ثابت و چشم اندازی یکسان در لحظات مختلف شبانه روز و تحت تأثیر نور خورشید یا هر نوری به تصویر کشیده می شود و نقاش، به تدریج در ضمن مرور طبیعت تابلوی خود را نیز می کشد. از اینرو طبیعت در نقاشی امپرسیونیستی از لحظات متعددی ترکیب می شود.

بسیاری از شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) فرانسوی را شعرای مکتب امپرسیونیسم گفته اند. آرتور سیمونز، شاعر انگلیسی می گوید که شاعر امپرسیونیست باید در شعر، به جای خود تجربه به بیان حس پذیری خود و تأثیراتش از آن تجربه پردازد و در واقع «نگفتنی ها را بگوید». اشعار آرتور سیمونز و اسکسار وایلد و دیگر شعرای امپرسیونیست تصاویری ساخته شده از نقاشی کلام به حساب می آیند.

مفهوم امپرسیونیسم، در رمان * جدید، اغلب به شیوه ای عطف می شود که به موجب آن موضوع رمان به جای تکیه بر واقعیات

دیگر فلاسفه یونان و روم رواج داشته است، الهام منشأ الهی دارد.

افلاطون منشأ الهام شاعرانه را ربوبی و مقدس می داند. شاعر در دریافت الهام شاعرانه عنان اندیشه را از دست می دهد و خود را یکسره در اختیار آن تجربه های روحانی و می نهد. تنها در این حالت شاعر می تواند سخنی بر زبان بیاورد. بنظر می رسد افلاطون در میان این دیدگاه تلویحاً به منشأ غیر عقلی شعر نظر دارد.

برعکس برای هوراس الهام شاعرانه محلی از اعراب ندارد شعر زائیده الهام نیست. دیدگاه هوراسی در باب الهام دیدگاهی علمی می باشد. به این لحاظ در آثار ادبی قدما، استمداد * از الهه هنر یا پیامبران و ائمه به صورت قراردادی * ادبی رواج دارد. این نظریه تا دوران نوزائی * و اواخر قرن هجدهم در اروپا وجود داشت.

اما از اواخر قرن هجدهم نظریه ای دیگر پدید آمد که به موجب آن منبع الهام نویسنده و شاعر، از درون خود او می جوشد. نویسندگان و شعرای این دوران الهام را به فعالیت های نبوغ فردی انسان نسبت دادند.

بسر اساس مطالعات روانشناسی و روانکاوی، ضمیر ناخود آگاه و نیمه آگاه منبع اصلی خلاقیت و الهام هنری است. تحت تأثیر این نظریه، نویسندگان سوررئالیست (← سوررئالیسم) عقیده دارند روح خلاق هنرمند باید بدون دخالت و کنترل عقل تجربه های خود را بیان کند. در نظر این نویسندگان الهه جدید هنر همان نیروی ضمیر ناخود آگاه انسان است.

اطراف شخصیت اصلی*، بر محور زندگی ذهنی او جریان دارد. نویسندگانی چون مارسل پروست فرانسوی، جیمز جویس ایرلندی و ویرجینیا وولف انگلیسی آثار خود را عموماً به بازگوئی خاطرات، تداعی*ها و بازتابهای عاطفی و درونی اشخاص داستانیهایشان اختصاص می دهند. برای مثال جیمز جویس در کتاب تصویر هنرمند به عنوان مرد جوان احساسات بر زبان نیامده استغن ددالوس را بیان می کند در حالی که کمتر سخنی از محیط فیزیکی او به میان می آورد. محیط استغن در نظر خواننده مبهم و تا حدودی دور از واقعیت می نماید اما در عوض زندگی ذهنی او به طرز زندهای بازگو می شود. (← نقد تأثری)

امداد غیبی (← نقاله خدایان)
انحراف از نوم (← هنجارگریزی)

انحطاط / دوران انحطاط
Decadence

در لغت به معنی فروآمدن، پست شدن، به سستی گرائیدن است و در ارتباط با تاریخ ادبیات و هنر بازگوکننده دوره ای است که در آن بنابه عللی ارزشها و معیارهای دوره های متعالی پیشین به زوال و سقوط می گراید. در چنین دوره ای ارزشهای متعالی و مورد پسند هنرمندان در دوره های باروری فراموش یا انکار می شود و زوال و فساد جای آنها را می گیرد.

در تاریخ ادبیات فارسی یک دوره انحطاط قابل اعتنا در شعر* در نیمه اول قرن نهم هجری و در عهد شاهرخ میرزا رخ داد. این دوره سرآغاز انحطاط شعر سبک عراقی* است که بعضی از نشانه های آن تا اواخر عصر

زلالی خوانساری

و گاه بخیه کفش:

بخیه کتشم اگر دندان نما شد عیب نیست

خنده می آرد همی بر هرزه گردی های من

کلیه کاشانی

در این مورد به جامعه خود «نه» می‌گویند و هنر را فارغ از هرگونه منفعتی می‌دانند.

در زمینه ادبیات داستانی، برجسته‌ترین رمان * این دوران از پیراهه (۱۸۸۴) نام دارد که آنرا جی. ک. هایسمانز نوشته است. شخصیت اصلی * این رمان مبتلا به بیماری پایان قرن (Fin de siècle) است. او تمام سعی و تلاش خود را مصروف آن می‌دارد تا چیزهای تصنعی و غیرطبیعی را جایگزین چیزهای طبیعی کند.

انحطاط ارزشهای ادبی پیشین در انگلستان در آثار اُسکار وایلد، آرتور سیمونز، ارنست داونسن، و لیونل جانسون منعکس است. این دوره را پایان قرن هم نامیده‌اند.

اندروز (← حکمت)

Mentalese

اندیشگی

این اصطلاح به زبان فرضی فکر و این فرضیه عطف می‌کند که فکر قبل از آنکه بیان شود وجود دارد. این مفهوم در صدد پاسخ به یکی از دغدغه‌های دائمی تحقیقات زبان‌شناسی * است که بر آن است تا ارتباط بین فکر و زبان را دریابد. اینکه فکر بدون زبان چگونه می‌بود پرسشی است که پاسخ‌های مختلفی می‌تواند داشته باشد. برای جورج اورول، نویسنده رمان * هزار و نهصد و هشتاد و چهار حذف کلمات «آزادی» و «برابری» توسط بیگ برادر (Big Brother) به معنی حذف این مفاهیم در اندیشه انسان است. اما بسیاری از زبان‌شناسان معتقدند زبان قوه‌ای مستقل است که کاملاً از توانائی تفکر جداست.

شاهد این ادعا تحقیق بر روی دو گروه از آدم‌ها بوده است: دسته اول گروهی محروم از

به این ترتیب، نتیجه سقوط از مضامین والا و پرشکوه در شعر (← کلاسیسیسم) فارسی به پیدایش سبک هندی و دوره انحطاط شعر کلاسیک فارسی منجر شد.

در تاریخ ادبیات مغرب زمین یکی از دوره‌های انحطاط ادبی دوره اسکندر (۳۰۰-۳۰ ق. م.) می‌باشد. شعرای این دوره بیشتر به قالبهای (← قالب) مرثیه *، لطیفه * و اشعار غنائی (← شعر غنائی) تمایل داشتند و در آثار خود به پیچیدگی مضامین و آرایشهای ادبی اهمیت بسیار می‌دادند و این کار باعث شد که مضامین قابل اعتنا کمتر در آثارشان پدید آید.

اما در ادبیات معاصر غرب، انحطاط به عنوان حرکتی ادبی با ظهور شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) و در پی نهضت جمال‌گرایی * در اواخر قرن نوزدهم میلادی شکل گرفت. مبانی عمده این حرکت را اعتقاد به استقلال هنر، خصومت هنرمند با اجتماع بورژوائی، برتری هنر نسبت به طبیعت و سعی در برانگیختن شور و احساسی تازه و متفاوت تشکیل می‌داد. به زعم هنرمندان این مکتب * مثل بودلر و توفیل گوتیه، هنر فاقد رسالت‌های اجتماعی یا اخلاقی است. در این مرحله جهان‌بینی و ابعاد فلسفی همه گیر تبدیل به پرداخت و آرایش نظریه‌های شخصی می‌شود که عمدتاً ریشه در بدبینی دارد. جامعه بورژوائی اروپا در قرن نوزدهم هر پدیده‌ای را از دیدگاه سوددهی و بازده مادی آن نگاه می‌کرد. در نظر اینان هنر هم می‌بایست چنین خصیصه‌ای داشته باشد. اما پیروان نهضت جمال‌گرایی و انحطاط درست

زبانی حاصل می‌شود.

هالیدی و حسن عوامل انسجام را در سطح زبان و در جنبه‌های آواشناسیک، نحوی، واژگانی، و معنا شناسیک معرفی می‌کنند. این عوامل که عمدتاً دستوری می‌باشند عبارتند از: - ارجاع (reference) («کتاب را به من بده. آنجا روی میز است». جمله دوم تماماً به کتاب عطف می‌کند).

- جایگزینی (substitution) («دوستم را دیدی؟ او دکتر است». «او» جایگزین «دوستم» است). - حذف به قرینه (ellipsis) («دوستم را دیدم. دکتر است». «او» در جمله دوم مستتر است اما حذف شده است). (هم ← حذف)

- انسجام واژگانی (lexical cohesion) (از نوع مترادف (synonym): «به سمت سربالایی کوه رفت. صعودی سنگین بود» («سربالایی» و «صعود» از یک حوزه معنایی هستند). «و از نوع شمول معنایی (hyponym): «چند شاخه شب بو خریدم. گل مورد علاقه من است.» «گل» به «شب بو» عطف می‌کند).

در علم بدیع* فارسی، آنچه را ایهام تناسب یا ایهام تضاد می‌نامند در واقع از جمله انسجام واژگانی باید به حساب آورد. برای مثال حافظ گوید:

تا نگردي آشنا زين پرده رمزي نشنوي
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش
معنای موسیقائی «پرده» با «سروش» ایهام تناسب دارد. و در این بیت:

ز زهد خشک ملولم کجاست باده ناب
که بوی باده مدامم دماغ تر دارد
کلمه «تر» به معنای مرطوب با «خشک» ایهام تضاد دارد.

زبان مثل کر و لال‌های بزرگسال که می‌توانند از پس فرآیندهای ریاضی و مناسبات منطقی بیش و کم برآیند، و دسته دوم کودکانی که شدیداً معیوب ذهنی هستند و می‌توانند بی‌آنکه حرف‌هایشان معنی بدهد با سلاست سخن بگویند. سؤال این است که اگر فکر می‌تواند مستقل از زبان وجود داشته باشد به چه صورتی وجود دارد. در اینجاست که مفهوم mentalese اهمیت می‌یابد. برای طرفداران آن، mentalese یک برنامه‌نویسی منطقی محور است که از نماد* برای نشان دادن مفاهیم استفاده می‌کند. استیوپینگر استدلال می‌کند که آدم‌ها به انگلیسی، چینی یا آپاچی فکر نمی‌کنند، آنها به زبان فکر، فکر می‌کنند. «برخورداری از توانش زبانی* به معنی دانستن راه‌هائی است که mentalese یا این ماده اندیشگی زبان به رشته کلمات ترجمه شوند یا کلمات را به اندیشگی برگردانند». رواج این مفهوم مدیون کتاب زبان فکر اثر روانشناس امریکائی جری فودور است. (صص ۲۲۷-۲۲۶ LT&C).

انسان محوری (← اومانیزم)

انسجام / پیوستگی / چسبندگی متنی

Coherenc/Cohesion

بخشی از خصوصیت متن* آنست که تنها مجموعه‌ای از جملات نامتصل نیست بلکه فرآیندهایی هستند که به آن متنتی (textuality) (مایکل هالیدی) گفته می‌شود در زبانشناسی و تحلیل گفتمان (discourse ananlysis) وحدت بین عناصر و بخش‌ها متن* ناشی از دو عامل انسجام و پیوستگی / چسبندگی است. انسجام به طور کلی بواسطه زنجیره‌های سطحی

(دکتر احمد رضی «متون باز در شعر فارسی قرن هشتم») (دانشگاه هرمزگان / ۱۳۷۷).

- ربطی (conjunction) (از نوع افزایشی (additive): «من رفتم و کتاب را خریدم». از نوع رابطه معکوس (adversative): «رفتم اما کتاب را نخریدم». از نوع علت و معلولی (causal): «چون رفتم کتاب را نخریدم».

پیوستگی و چسبندگی (coherence) به عاملی اطلاق می‌شود که بخش‌های متن را بواسطه ارتباط پنهان معنایی که خود ناشی از استنباط* و استنتاج* ما بنابه تجربه‌های زبانی و فرازبانی است، با یکدیگر مرتبط می‌سازند و باعث وحدت متن می‌شود.

تا پیش از نظریه هالیدی و حسن، معلمان زبان بر انسجام متن به عنوان یک ضرورت تأکید می‌ورزیدند اما هالیدی و حسن عامل متنت را پیوستگی و چسبندگی گفته‌اند. بنابه استدلال اینها، متن ممکن است دارای همه عوامل دستوری انسجام باشد اما پیوستگی و چسبندگی نداشته باشد. دو جمله زیر که در آنها جایگزینی به کار رفته موید این ادعا

است: «قلعه مهره‌ای در شطرنج است. یکی بنام فلک الافلاک در خرم‌آباد هست». جملات اشخاص روان‌پیش چنین ویژگی دارند یعنی منسجم اما ناپیوسته هستند. در رمان* خشم و هیاهوی فاکنر، زبان بنیامین از چنین ویژگی برخوردار است.

برعکس، متن ممکن است بی‌آنکه منسجم باشد دارای پیوستگی و چسبندگی باشد برای مثال در دو جمله: «باید خانه را مرتب کنم. امشب میهمان دارم». ربط معنایی و چسبندگی

این دو جمله ناشی از حرف ربط محذوف «زیرا» است که در حال و هوای دو جمله مستتر است چرا که هم توالی منطقی این دو جمله چنین رابطه‌ای را بنا به عادت ایجاب می‌کند و هم در دنیای واقعی آنچه لازمه میهمان داشتن است مفهوم می‌باشد. شکل گفتاری یا نوشتاری طوری به یکدیگر می‌چسبند که متنی معنی‌دار را می‌سازند.

در نقد ادبی* انسجام به ویژگی ای اطلاق می‌شود که به موجب آن وحدت متن از رهگذر وصل پژواک‌ها و برابری‌های موجود در بخش‌هایی که بزرگتر از جمله هستند ایجاد می‌شود. بنابه نظریه هالیدی توانایی که مادر خلق و تشخیص چنین توالی‌هایی داریم توانش متنی (textual competence) نام دارد. (صص ۲۱۲-۲۱۰ و GL و نیز LC).

انسجام ربطی (← انسجام)

انسجام ربطی افزایشی (← انسجام)

انسجام ربطی علت و معلولی (← انسجام)

انسجام ربطی معکوس (← انسجام)

انسجام معنایی (← انسجام)

انسجام واژگانی (← انسجام)

Subjective آنفسی/ذهنی/شخصی

این اصطلاح حداقل در سه زمینه مختلف یعنی علم زیبایی‌شناسی*، ادبیات، و نقد (← نقد ادبی) به کار می‌رود. واژه انگلیسی آن به تنهایی می‌تواند بار معنایی آن را در هر سه زمینه مذکور تحمّل کند، اما در زبان فارسی بیان هر یک از این سه جنبه واژه‌ای خاص می‌طلبد. از اینرو به توصیه محمدعلی فروغی، اصطلاح «آنفسی» یا «ذهنی» برای معانی فلسفی؛ اصطلاح «ذهنی» یا «شخصی»

Illusion

انگارش / توهم

انگارش در لغت به معنی پندار، وهم و گمان است:

نگاه کن که در اینجا

چگونه جان آنکسی که با کلام سخن گفت

و با نگاه نواخت

و با نوازش از رمیدن آرامید

به تیرهای توهم

مصلوب گشته است.

(ایمان بیاوریم...)

و در اصطلاح نقد ادبی * واقعی پنداشتن جریان داستان * از سوی خواننده و تماشاگر است. در این حالت، خواننده یا تماشاگر چنان تحت تأثیر دنیای داستان قرار می‌گیرد که با وجود علم به فرضی بودن رویدادها، خود را در تجربیات حسی و عاطفی داستان سهیم می‌یابد و بر این توهم که گوئی همه چیز برای خودش رخ می‌دهد، گردن می‌نهد. توفیق نویسنده در آفرینش چنین باور کاذبی سبب می‌شود تا او بتواند دنیای عاطفی و احساسی خواننده را تسخیر کند.

اما گاه نویسنده به دلایل خاصی با مخاطب قرارداد مستقیم خواننده و تماشاگر، به عمد این پرده‌های پندار را کنار می‌زند. برای مثال، هنری فیلڈینگ، نویسندهٔ رمان * تام جونز، به کرات جریان داستان را متوقف می‌کند تا خواننده را مستقیماً مخاطب قرار دهد.

بر تولد برشت نمایشنامه‌نویس آلمانی نیز با بهره‌گیری از فنّ فاصله‌گذاری * جریان حوادث را به طور موقتی متوقف می‌کند و هنرپیشه‌ها فارغ از نقشهای خود با مخاطب قرارداد دادن تماشاگران، توهم آنان را نسبت به

برای معانی ادبی؛ و «شخصی» برای نقد به کار رفته است.)

در زیبایی‌شناسی، به موجب نظریهٔ انفسی و ذهنی زیبایی پدیده‌ای ذهنی است. به عقیدهٔ صاحبان نظریهٔ ذهنی زیبایی چیزی نیست که در عالم خارج وجود داشته باشد تا بتوان آن را با شرایط و موازین معینی تعریف کرد بلکه کیفیتی است که ذهن انسان در برابر بعضی محسوسات از خود ایجاد می‌کند. از پیروان این نظریه می‌توان بندتو کروچه، فیلسوف ایتالیایی را نام برد.

در ادبیات اثری ممکن است از چند لحاظ شخصی یا ذهنی نامیده شود. شعر یا داستانی که بازتاب احساسات و تجربیات فردی گوینده است مثل زندگینامه *، اثری شخصی می‌باشد. در زندگینامه، نویسنده راجع به عواطف و خاطرات شخصی خود می‌نویسد و نسبت به خودش و اشخاص دیگر دیدگاهی شخصی ابراز می‌دارد. همچنین است در اشعار غنائی (– شعر غنائی) و آثار شاعران و نویسندگان مکتب رمانتیک * کاملاً جنبهٔ ذهنی و شخصی دارند.

از سوی دیگر ممکن است اصطلاح ذهنیت و درونگرایی (subjectivity) به افکار و عواطف درونی اشخاص در شعر * یا داستان * عطف شود و منظور از آن اندیشه‌ها و احساسات شخص نویسنده و شاعر نباشد.

در نقد ادبی، نقد شخصی منعکس‌کنندهٔ سلیقه و ذوق فردی منتقد است. نقد تأثیری * نمونه‌ای از نقد شخصی است. (– آفاقی).

انقباض (– نقد روانشناختی تحلیلی

اتسار (– بن‌فکنی)

ادامه داشته است، اما امروزه ضمن آنکه چنین الزامی وجود ندارد، این نکته نیز دانسته است که انواع ادبی همواره در حال گسترش و تکثیر هستند.

انواع ادبی از لحاظ موضوع و ماده طبقه بندی می‌شوند و تفاوت قالبهای ادبی در این تقسیم بندی تأثیری ندارد، چنانکه برای مثال حماسه* یا شعر تعلیمی* که به لحاظ متمایز بودن موضوع و معنا به دو نوع متفاوت ادبی تعلق دارند، محدود به قالب خاصی نیستند. بحر متقارب (← وزن) که بنا به سنت معمولاً قالب پسندیده حماسه است (شاهنامه، گرشاسبنامه)، برای شعر تعلیمی (بوستان) و مسائل عشقی و سیاسی هم به کار می‌رود. از سوی دیگر، می‌توان حماسه را در قالبهای دیگری هم سرود. یا قالب غزل* و قصیده* که معمولاً برای نوع ادبی خاصی چون شعر غنائی* به کار می‌رود، می‌تواند برای اشعاری که مضامین (← مضمون) سیاسی یا انتقادی هم دارد استفاده بشود مثل اشعار بهار و فرّخی یزدی.

اما با رواج نگرش علمی جدید نسبت به طبقه بندی آثار ادبی گسترش انواع جدیدی مثل مقاله*، زندگینامه*، رمان*، قصه کوتاه*، و سایر گونه‌ها به انواع قدیم، دغدغه‌های تازه‌ای پیرامون چگونگی طبقه بندی انواع ادبی پدید آمد و نظریه پردازان ادبی خود را مواجه با پرسش‌ها و تردیدهای تازه‌ای یافتند مثل آنکه ملاک تقسیم بندی یا طبقه بندی آثار ادبی کدام باشد؟ آیا اساس طبقه بندی، ویژگی‌های درونی باشد یا بیرونی یا هر دو؟ تا چه حد می‌توان به حد و مرز تعیین شده بین

واقعی بودن حوادث نمایشنامه در زمان حال و مکان حاضر، برهم می‌زنند. این توهم‌زدایی، به هر شکل و به هر علت که باشد، در انگلیسی disillusionment نامیده می‌شود.

انواع ادبی / ژانرهای ادبی Literary Genres

نوع در لغت به معنی قسم و گونه است. واژه‌های فرنگی معادل با «نوع» عبارتند از genre, form, type, kind. واژه gener که از زبان فرانسه گرفته شده به عنوان اصطلاحی خاص برای نوع ادبی پذیرفته شده است. انواع ادبی شعبه‌ای از نظریه‌های ادبی است که توجه به آن تحت تأثیر نظریه داروین رواج یافت و هدف آن به عنوان حوزه‌ای علمی، طبقه بندی آثار ادبی بر مبنای ویژگی‌های درونی و بیرونی است.

بحث در باب ملاک تعیین انواع ادبی همواره یکی از مباحث مورد علاقه ادبا و منتقدان بوده است. این معیارها نه تنها نزد فرهنگهای مختلف با یکدیگر تفاوت دارند، بلکه در فرهنگی واحد نزد اشخاص مختلف نیز متفاوتند به طوری که در ادبیات غرب که خاستگاه مبحث انواع ادبی است، در خصوص قطعیت این معیارها نمی‌توان به نتیجه رسید. ارسطو و افلاطون آثار ادبی را به طور کلی به سه دسته عمده یعنی غنائی*، حماسی* و نمایشی (← نمایش) تقسیم کرده‌اند و برای هر یک از این سه دسته، قالبی (← قالب) خاص تعیین کرده‌اند چنانکه برای نمونه ارسطو قالب مناسب حماسه یونانی را وزن* سداسی دانسته است.

الزام نسبت به رعایت حدود انواع ادبی تا دوره (← کلاسیسیسم) در ادبیات انگلستان

تحت تأثیر برادران اشیله گل و ساموئل کالریج ملاک تمیز میان سه طبقه ارسطونی را شیوه محاکات* قرارداد و آثار ادبی را بر این اساس در سه گروه زیر دسته بندی کرد:

نمایش: دوم شخص، زمان حال - حماسه:
سوم شخص، زمان گذشته - شعر غنائی: اول شخص مفرد، زمان مضارع.

منتقدان آلمانی در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم کل ادبیات را به سه گروه عمده دسته بندی نمودند که مورد قبول بسیاری از محافل و مراکز علمی و دانشگاهی واقع شده است. این سه گروه عبارتند از: شعر، رمان، و نمایش.

یکی دیگر از طبقه بندی‌هایی که انجام شده با استفاده از مفهوم شباهت‌های خانوادگی در مباحث لودویک وینگشتاین است. بنابراین نظریه در بین همه آثار ادبی که تشکیل یک نوع ادبی را می‌دهند نمی‌توان ویژگی اساسی و معینی را بطور ثابت پیدا کرد درست مثل آنکه نمی‌توان انتظار داشت افراد یک خانواده لزوماً همگی دارای ویژگی واحد و معینی باشند. بلکه در این مورد باید از مجموعه شباهت‌های خانوادگی نام برد که هر عضو تنها بخشی از آن شباهت‌های مشترک را می‌تواند دارا باشد. در واقع نظریه شباهت‌های خانوادگی قائل به نسبیّت ملاک‌های طبقه بندی می‌باشد و بجای آنکه یک خط معین بین انواع ادبی بکشد، قائل به زمینه‌ای گسترده است.

نورژوپ فرای نیز در کتاب تشریح نقد ادبی طبقه بندی دیگری را پیشنهاد می‌نماید. براساس طبقه بندی او کلیه آثار ادبی در چهار

انواع ادبی اطمینان داشت و پای‌بند بود؟ آیا انواع ادبی هم تابع قانون تولد و مرگ هستند؟ اگر چنین است عمر هر نوع ادبی چه مدت است؟ هر نوع ادبی چگونه پدید می‌آید؟ کدام نوع ادبی در هر دوره نوع غالب است؟ کدام نوع ادبی زودتر بوجود آمد؟ و کدام دیرتر؟
والخ...

نظریه پردازان انواع ادبی در تلاش برای یافتن پاسخ به اینگونه پرسش‌ها نظریات مختلفی پیشنهاد کرده‌اند. ولک و وارن ثابت بودن انواع ادبی را رد کرده‌اند و می‌گویند در نظریه‌های جدید انواع ادبی هیچ نسخه ثابتی وجود ندارد و انواع می‌توانند با هم در آمیزند. آنها با وضع دو اصطلاح شکل بیرونی (outer form) و شکل درونی (inner form) نشان می‌دهند که بعضی انواع براساس شکل بیرونی و بعضی دیگر براساس شکل درونی طبقه بندی شده‌اند. مثلاً حماسه و تراژدی براساس شکل درونی اما غزل براساس شکل بیرونی دسته بندی شده است. از نقطه نظر ولک و وارن طبقه بندی باید به نحوی باشد که هر دو جنبه بیرونی و درونی در آن لحاظ شود.

بر طبق یک طبقه بندی دیگر که با اقتباس از طبقه بندی افلاطون و ارسطو می‌باشد آثار ادبی بر حسب اینکه چه کسی در آن گوینده است دسته بندی می‌شوند: در آثار غنائی گوینده اول شخص است؛ در حماسه یا روایت* راوی اول شخص است اما بعداً اجازه می‌دهد سایر شخصیت*ها هر یک خود سخن بگویند؛ در نمایش همه اشخاص خودشان حرف می‌زنند.

ای.اس. دالاس، نظریه پرداز انگلیسی نیز

گروه‌بندی شده‌اند:

- غنائی شامل نسیب*، تشبیب (تغزل)، رثاء*، شکوی*، اعتذار.

- حماسی: شامل مفاخره، مدح.

- هجائی: آبرونی*، وطنز*.

- روایی

- تعلیمی: حکمت و اخلاق

طبقه‌بندی نثر* بیشتر ناظر به سبک* می‌باشد و تنها مقامه* می‌تواند یک نوع ادبی به شمار آید. (الف الف)

بررسی دسته‌بندی آثار ادبی فارسی چنان است که به نظر می‌رسد.

نکته قابل ذکر آن است که نوع ادبی امری معنائی است اما قالب ادبی یک امر سازه‌ای است که به امور صوری آثار ادبی می‌پردازد.

اومانيسم / انسان محوری / محوریت علوم انسانی

Humanism

در قرن شانزدهم اصطلاح humanist مشتق از عبارت لاتینی Litteraehumaniores کسانی به کار می‌رفت که در زمینه علوم انسانی (humanities) یعنی صرف و نحو، بلاغت*، تاریخ، شعر*، و فلسفه اخلاق فعال بودند یا تدریس می‌کردند. در آن زمان این مباحث بر محور فرهنگ کلاسیک (- کلاسیسیسم) و بویژه فرهنگ لاتین استوار بود و این افراد هم خود را مصروف آموزش و یادگیری هرچه بهتر گفتار و نوشتار به زبان لاتینی می‌کردند. محققان علوم انسانی بسیاری از متون (- متن) کهن یونان و لاتینی را بازآفرینی، تصحیح و ویرایش می‌کردند و کمک شایانی به حفظ میراث فرهنگی دوران رنسانس نمودند. این عالمان حوزه علوم انسانی آثار

طبقه نمایشی، پهلوانی، طنز*، و غنائی جای می‌گیرند. سپس با رویکردی مبتنی بر نمونه ازلای* (archetype) هر نوع را با یکی از فصول چهارگانه و با یک دوره از زندگی بشر قرین می‌سازد: بهار و سحر، تولد و طفولیت: رمانس / تابستان، ظهر، شباب: ادبیات شبانی* و فلهویات روستائی / خزان، غروب، پیری، مرگ: تراژدی و مرثیه* / زمستان، شب، فنا، زوال: طنز. این طبقه‌بندی مورد انتقاد کسانی چون ای. دی. هرش است. وی با طرح مسئله آگاهی خواننده از قوانین حاکم بر هر نوع ادبی عقیده دارد درک او از اثری که می‌خواند شکل می‌گیرد. برای مثال چنانچه کسی چهارچوب حماسه را نشناسد نمی‌تواند از سخره حماسه* لذت ببرد یا اگر کسی اصل یک اثر را نشناسد، نقیضه* آن را نخواهد فهمید.

مسئله تمییز انواع ادبی همچنان محل بحث و نزاع است اما امروزه منتقدان ادبی آن را امری اختیاری و سلیقه‌ای می‌بینند که بفرخور بر خورد با آثار ادبی و به منظور سهولت در نقد آثار ادبی می‌تواند متغیر باشد. دکتر سیروس شمیسا در بررسی‌های خود نتیجه می‌گیرد که تقسیم‌بندی غربی‌ها که عمدتاً مبتنی بر آثار ارسطو است جنبه معنائی دارد و از اینرو جهانی است اما تقسیم‌بندی انواع ادبی در ایران غالباً صوری بوده است. از اینرو در نظریه‌های ادبی غرب عمدتاً از سه طبقه حماسه، غنا، و نمایش (که خود به تراژدی و کمدی تقسیم) می‌شود سخن به میان می‌آید حال آنکه در ادبیات فارسی با توجه به سوابق بحث راجع به انواع ادبی در متون کهن فارسی اشعار در دسته‌های زیر

رومیان هم در عصر خود برای مطالعه و تحقیق درباره آثار یونان قدیم یک نظام ادبی و فلسفی با نام *studia humanitatis* برقرار کردند و عقیده داشتند که «در سایه این کار می توان قدرت معنوی انسان را رشد داد و او را به صورت انسانی تر یعنی مدنی تر درآورد.»

این نهضت در ایتالیا توسط دو دانشمند ایتالیایی به نامهای مارسیلیوفی چینو و پیکو دلامیر آندلا پا گرفت و توسط اراسموس، دانشمند هلندی الاصل، به انگلستان راه یافت.

در قرن نوزدهم اصطلاح اومانیزم (*humanism*) برای دیدگاه مشترک در بین بسیاری از عالمان علوم انسانی دوران رنسانس نسبت به طبیعت انسان، ارزش های کلی، و اندیشه های تعلیم و تربیت بکار رفت. تأکید علوم انسانی در دوران رنسانس بطور کلی بر عظمت و محوریت انسان در جهان و بر اهمیت تحصیل دانش در حوزه ادبیات فلسفی و خلاق کلاسیک بود. اما گرایش این مطالعات بیش از آنکه متوجه ارزشهای زیبایی شناسیک (← زیبایی شناسی) این آثار باشد، متوجه ارزش های کاربردی و اخلاقی آنها بود. تأکید این علوم همچنین بر خرد در تنظیم زندگی دنیوی انسان و اولویت آن بر غرایز و شهوات حیوانی بود. بسیاری از این دانشمندان بر ضرورت کمال همه جانبه انسان در تمام زمینه های فیزیکی، فکری، و هنری تکیه می کردند. در انگلستان از جمله چهره های سرشناسی که در دوران رنسانس مروج و هوادار این نهضت بودند می توان سرتوماس مور، راجر آشام، و توماس هابی را نام برد.

بسیاری درباره مسائل تعلیم و تربیت، اخلاق، و سیاست نوشتند که عمدتاً از آثار نویسندگان کلاسیک بویژه افلاطون، ارسطو، و سیسرون اقتباس شده بود.

انسان باوری در دوران رنسانس* در اروپا شکل گرفت و بعدها دامنه آن به ادبیات نیز گسترش یافت. این فلسفه بر باور به توانمندیها و قابلیت های انسان برای دستیابی به زندگی سعادت مند دنیوی در پناه خرد و اخلاق تأکید دارد. چنین نگرشی کاملاً خلاف فلسفه متافیزیکی قرون وسطی بود. در قرون وسطی اعتقاد بر آن بود که زندگی در این دنیا هدف نیست بلکه وسیله ای است برای راه یابی به بهشت جاویدان و دنیای باقی و از اینرو انسان باید تمام سعی و تلاش خود را مصروف تزکیه نفس و تقویت ایمان خویش کند. بازتاب چنین طرز تفکری به خوبی در ادبیات مذهبی و اخلاقی قرون وسطی نمایان است.

اما تحولات فرهنگی و علمی که در دوران رنسانس پدید آمد موجب پیدایش باورهای جدیدی در اذهان جامعه اروپائی گردید: جمع بندی این باورها در فلسفه انسان باوری تجلی یافت. متفکران و اندیشمندان انسانگرا عقیده داشتند که مطالعه و ملاحظه آثار نویسندگان و حکمای روم و یونان باستان مخصوصاً افلاطون، ارسطو، و سیسرون، و پیروی از رهنمودهای آنان موجب می شود تا انسان دوره رنسانس به شکوه و عظمت دوران کلاسیک دست یابد و بار دیگر این اعتقاد کلاسیک ها که انسان را مرکز آفرینش می پنداشتند، مصداق پیدا کند. انسانگرایان عنوان این نهضت* را از رومیان گرفتند زیرا

محتوای آن بشود. به این منظور از ساختارهای دستوری لاتین و یونانی تقلید می‌کند و با وام گرفتن از واژگان سایر زبانها بر قدرت بیان انگلیسی می‌افزاید. (← لاتینیسیم) توماس هابی نیز با ترجمه کتاب درباری ضمن پیشنهاد شیوه‌هایی برای تعلیم و تربیت نجیب‌زادگان، امکانات زبان انگلیسی را به بهترین نحو ممکن به کار می‌گیرد و از این رهگذر یکی از شاهکارهای نثر* انگلیسی را پدید می‌آورد.

اومانیت‌های دوران رنسانس به استثناء شماری اندک عموماً مسیحیانی معتقد بودند. آنها به جای دنیاگریزی و ریاضت مسیحیت در قرون وسطی بر دستاوردهای دنیوی انسان پافشاری می‌کردند. از آمیزش این دو دیدگاه مخالف نزد اومانیت‌های مسیحی اومانيسم مسیحی پدید آمد که جلوه‌های آن را می‌توان در کسانی چون سرفیلیپ سیدنی، ادموند اسپنسر، و جان میلتون پیدا کرد.

در زمان ما اصطلاح «اومانیت» غالباً بر شخصی دلالت دارد که حقیقت را مبتنی بر تجربه انسانی، و ارزشها را مبتنی بر فرهنگ و طبیعت انسان می‌داند و مخالف دیدگاه کسانی است که کشف و شهود مذهبی و اعتقادی را ضامن حقیقت و ارزش‌ها می‌دانند.

با وجود این اختلاف نظرها، همه انسان‌گرایان در احترام و ارزشی که برای فرهنگ روم و یونان باستان قائل بودند، مشترک هستند. این گرایش در آثار نویسندگان نو کلاسیک (← کلاسیسیسم) به اوج کمال و شکوفائی رسید و به خوبی در آثار مذکور متجلی شد.

انسان‌گرایان انگلیسی عموماً آموزگاران و معلمان بودند که بیشترین سعی خود را صرف بهبود وضع تعلیم و تربیت جامعه خویش می‌کردند. آرمانهای این دسته در واقع تبلور خواست و توقعی است که از انسان عهد رنسانس انتظار می‌رفت. چنین انسانی باید در همه زمینه‌ها تربیت یابد و مہیای نشستن بر اریکه سلطنت زندگی خویش بشود. سر توماس مور کتاب آرمانشهر خود را بر مبنای این درونمایه* نوشت و نشان داد که چگونه انسان می‌تواند در سایه نظم و وضع قوانین خردمندانه به زندگی مطلوبی دست یابد (← ادبیات آرمانشهر). راجر آشام در کتاب مدیر مدرسه به ارائه مواد درسی و شیوه‌های تدریس آنها می‌پردازد. هدف از این اصول، تربیت جوانان کشور برای اداره یک زندگی سالم، شرافتمندانه و اخلاقی است. نویسنده برای نیل به این منظور توصیه می‌کند نیک‌خوانی و استعداد شاگرد را با خرد آموزگار توأم سازند و بدین وسیله کودکان را خدا ترس و خداجو بارآورند زیرا چنین کودکانی را بهتر می‌توان برای خدمت به خدا و کشور پرورش داد.

عده‌ای دیگر از انسان باوران به تهذیب زبان انگلیسی همت گماشتند تا از این راه زبان خود را از حیث سلاست، رسانگی و قدرت بیان به پای زبان لاتینی و یونانی برسانند. سر توماس الیوت و توماس هابی از زمره این دسته هستند. سر توماس الیوت در اثر خود موسوم به کتابی به نام فرماندار تلاش می‌کند آموخته‌های خود را از نویسندگان قدیم و جدید به زبانی بیان کند که از حیث قدرت تأثیر همپای

المرمور، و نورمن فورستر در ادبیات و نقد ادبی * امریکا پدید آمد. اهداف اصلی در این حرکت ادبی، بازگشت به ارزشهای اخلاقی - ادبی و تعلیمات انسانگرایانه‌ای بود که عمدتاً بر ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) مبتنی است. پیروان اومانیزم نو اموری چون مقام انسان، سلامت اخلاقی، عقل و اراده را ارج می‌نهند و در اصول و تفکر، ضد رمانتیک (← رمانتیسیم)، ضد رئالیست (← رئالیسم) و ضد ناتورالیست (← ناتورالیسم) هستند. الگوی پیروان این نهضت، ماثیو آرنولد منتقد و شاعر برجسته دوره ویکتوریا بوده است.

ایجاز / Brevity / Laconism

در لغت به معنی کوتاه سخن گفتن، سخن کوتاه کردن، کوتاه گوئی، خلاصه گوئی، بیان مقصود در کوتاه‌ترین لفظ و کمترین عبارت است. ایجاز از صناعات بلاغی (← بلاغت) است و چنانست که ترتیب معانی بر الفاظ افزون باشد. (فاندا)

ایجاز از ویژگی‌های ذوق سلیم و قریحه نامیده شده چنانکه شکسپیر گوید:

"Brevity is the soul of wit."

(ایجاز روح قریحه است).

ایجاز خود بر دو قسم است ایجاز قصر یا اشاره و ایجاز حذف.

— ایجاز قصر یا اشاره **brachiology**: به واسطه حذف اجزاء پدید نمی‌آید بلکه از مجموع کلام حاصل می‌شود مانند:

عشق دیدم که در مقابل صبر

آتش و پنبه بود و سنگ و سبوی

سعدی

در این بیت * چند مطلب جملگی و یکجا

پیشرفت‌های سریع در زمینه علوم طبیعی و تکنولوژی پس از دوران رنسانس برای وارثان اومانیزم ضرورت دفاع از نقش علوم انسانی در تعلیم و تربیت آزاد (liberal) و مترقیانه را در برابر هنرهای کاربردی و علوم تجربی روشن کرد. ساموئل جانسون، اومانیزست قرن هجدهم در کتاب زندگانی میلتون چنین می‌نویسد:

«حقیقت آنست که معرفت بر طبیعت بیرون و علمی که معرفت به آن نیاز دارد یا آن را دربردارد، مشغله عمده یا غالب ذهن بشر نمی‌باشد... ما اخلاقیونی جاویدان هستیم، اما تصادفاً هندسه‌شناس هم هستیم... عقیده سقراط بیشتر آن بود که بیاموزیم کارهای خوب کنیم و از کارهای بد حذر نمائیم».

ماثیو آرنولد، اومانیزست برجسته دوره ویکتوریا مدافع نقش محوری مطالعات انسانی در تعلیم و تربیت عمومی بود. آرنولد بسیاری از اندیشه‌های خود را از اومانیزست‌های قدیم می‌گیرد: فرهنگ کمالی است ویژه بشریت و وجه تمایز انسان و حیوان، یا تأکید او بر دانستن «بهترین چیزهائی که در جهان شناخته و اندیشه شده است» و بهترین‌ها را می‌توان در قدمت کلاسیک پیدا کرد و بالاخره در مفهوم شعر بعنوان «نقد زندگی».

در قرن حاضر نهضت امریکائی اومانیزم نو*، با اتکا به آراء ماثیو آرنولد بار دیگر دیدگاههای اومانیزستی را احیاء کرده است.

ایمانیزم نو / New Humanism

به حرکتی اطلاق می‌شود که بین سالهای ۱۹۳۳-۱۹۱۰ به رهبری ایروینگ بابیت، پُل

بیان شده است: ضدیت میان آتش و پنبه،
ضدیت میان سنگ و سبو، و تشبیه آنها به
ضدیت میان عشق و صبر.

و در این بیت:

از مهر تا به ذره و از قطره تا محیط
چون گوی در تردد و چوگان پدید نیست

صائب

اشاره (اشارت) در لغت به معنی نمودن به
سوی چیزی به دست و جز آن، دستور، فرمان،
با حرکت دست و چشم و ابرو مطلبی را القا
کردن و به رمز نمودن. در بدیع * کلامی قلیل
است برای افاده معنای زیاد. نمونه:

تا به حشر ای دل ارثنا گفتی
همه گفتی چو مصطفی گفتی

سنائی

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش
که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی

حافظ

در ادبیات انگلیسی، این قسم ایجاز در
مزدوجه‌های حماسی (← مزدوجه حماسی)
و اشعار متافیزیکی (← شعر متافیزیک) یافت
می‌شود، برای نمونه:

This flea is you and I, and this
our marriage bed, and marriage temple is
(John Donne;)

ترجمه:

«این کک، من و تو هستیم، و بستر وصل ما
و معبد پیوند ما.» «و» به جای «این کک».

یا:

Vast chain of being! Which from God began;
Natures aethereal rhuman, angel, man,
Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,
No glass can reach; from Infinite to thee;
(Alexander Pope)

ترجمه:

«زنجیره گسترده هستی! که از خداوند
می‌آغازد: طبیعت، انسان اثیری، ملک، بشر،
حیوان، پرنده، ماهی، حشره، و آنچه به چشم
نمی‌آید، هیچ آینه‌ای به آن نمی‌رسد؛ از بی
نهایت تا تو»

- ایجاز حذف (ellipsis) آنست که جزئی از جمله
برای نیل به فشردگی و اختصار حذف شود،
برای مثال در عبارات از «ده پرس» یا «همه شهر
می‌دانند»، کلمات مردم و اهل حذف شده است.
در بیت * زیر از حافظ:

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

«واو» به معنی افعال محذوف «دیدم» و
«دانستم» و «فهمیدم» و «احساس کردم» و «بر
من مسلم شد» و... عمل می‌کند.

(من)

این قسم ایجاز در ادبیات انگلیسی در اشعار
ازرا پاوند، تی.اس.الیوت و و.ه.آدن، دیده
می‌شود. برای نمونه سطورری از شعر سرزمین
سترون در زیر نقل می‌شود:

Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
.....

(T.S.Eliot)

شرط ایجاز آنست که مخّل به معنی نباشد.

ایجاز حذف (← ایجاز)

ایجاز قصر (← ایجاز)

ایقاع فرازی / ضرب‌آهنگ فرازی **Rising Rhythm**

فرازی در لغت به معنی بالارونده است و ایقاع* فرازی در اصطلاح نظام وزنی (-) وزن) شعر انگلیسی که ضربی (-) وزن ضربی) است آن باشد که در هر پایه* تکیه* بر آخرین بخش* واقع شود به طوری که آهنگ کلام از کوتاهی و زیری به بلندی متمایل شود مانند حالتی که در پایهٔ آیملب (U/) و آنایست (UU/) رخ می‌دهد. برای نمونه:

He thought he saw an E' le phant

(Lewis Carroll)

همانگونه که پیداست در هر پایه آهنگ کلام از زیری به زیری می‌گراید. اشعار انگلیسی اغلب از چنین ضرب‌آهنگی برخوردارند. (-) ایقاع فرودی)

ایقاع فرودی / ضرب‌آهنگ فرودی **Falling Rhythm**

فرودی در لغت به معنی پایین رونده است و ایقاع* فرودی در اصطلاح نظام وزنی (-) وزن) شعر* انگلیسی که ضربی (-) وزن ضربی) است آن باشد که در هر پایه تکیه و فشار تلفظ بر بخش* نخست واقع شود و بخش‌های بعدی بدون تکیه* ادا شود به طوری که آهنگ کلام از بلندی به زیری متمایل شود مانند حالتی که در پایهٔ داکتیل (UU) و تروکی (U/) رخ می‌دهد. برای نمونه در این سطور:

Youth is Full of sport,
Age's breath is short.

(Shakespeare)

همانگونه که پیداست در دو پایهٔ نخست از هر سطر، ضرب‌آهنگ از بلندی به زیری می‌گراید. (هم - ایقاع فرازی)

ایقاع (-) قافیه)

ایقاع آینده / ریتم آینده **Expected Rhythm**

یکی از عناصر وزن* است و آن پیش‌بینی ایقاع تمام شعر* براساس وزن اساسی آن شعر است. برای مثال چنانچه مصراع* اول یک غزل* بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فعلات باشد خواننده پیش‌بینی می‌کند که تمام مصراع‌های دیگر این شعر نیز بر همان وزن ادامه خواهد یافت. از اینرو در ذهن خواننده نوعی طرح موسیقائی از قبل شکل می‌گیرد.

ایقاع / ضرب‌آهنگ / ریتم **Rhythm**

در لغت هماهنگ ساختن آوازه‌است و در اصطلاح زبان، ترتیب پی در پی بخش‌ها یا هجا*های بلند و کوتاه، یا ضعیف و قوی در یک مصراع* و سطر از شعر* یا نثر* است. در شعر، ایقاع* حاصل تکرار و ترتیب منظم الگوهای وزنی (-) وزن) است اما در نثر و شعر آزاد* ترتیب طبیعی سخن و روال معمول نحو*، ضرب‌آهنگ را شکل می‌دهد.

نویسندگان دقیق برای انتقال حالات عاطفی و القاء مضامین (-) مضمون) خود به ضرب‌آهنگ و ایقاع سخن توجه خاصی دارند. برای مثال، ضرب‌آهنگ تند در جملات داستان* می‌تواند بیانگر تحرک، بیقراری، هیجان و ناآرامی باشد، حال آنکه ضرب‌آهنگ آهسته، آرامش، سکون و مستانت را القاء می‌نماید. ایقاع در شعر یا نثر یکی از ویژگیهای سبکی (-) سبک) به شمار می‌آید.

در انگلیسی ایقاع طبیعی سخن که حاصل فراز و فرود یا بلندی و کوتاهی طبیعی هجاهاست و نیز ضرب‌آهنگ کلی جملات را (پرسشی، امری یا خبری) cadence می‌نامند.

مضمون) را برمی‌گزینند و برای یافتن آهنگ خاص خود بی‌هیچ قید و بندی عمل می‌کنند. زبان این شعر، زبان روزمره است و تصویری که ارائه می‌دهد محکم، صریح و فشرده است؛ این تصاویر حاصل واکنشی است که نویسنده یا شاعر نسبت به شیء یا منظره‌ای که می‌بیند، نشان می‌دهد و برای چنین منظوری از استعاره* یا از توصیف دو شیء کاملاً متفاوت و مغایر در کنار یکدیگر استفاده می‌کند. شعر ایماژیست معمولاً در قالب* شعر آزاد* سروده می‌شود.

در اصل شعرای ایماژیست اغلب از نوعی شعر غنائی* و کوتاه ژاپنی به نام هایکو* تأثیر گرفته‌اند. برای مثال:

IN A STATION OF THE METRO
The apparition of these faces in the crowd,
Petals on a wet, black bough.

ترجمه:

«در یک ایستگاه مترو»

منظر این چهره‌ها در بین جماعت،
گلبرگهائی بر شاخه تیره و خیس.

(ازرا پاوند)

وزن* این شعر نیز مانند هایکو، هفده هجائی* می‌باشد.

اگرچه مکتب* ایماژیسم چندان دوامی نیاورد، سرآغاز شعر معاصر محسوب می‌شود زیرا شعرای برجسته‌ای چون و.بی. ییتز، تی.اس. الیوت، و والاس استیونس به شدت از تصاویر دقیق و واضح ایماژیست‌ها که بدون بیان هیچ رابطه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند، تأثیر گرفته‌اند.

هیلدا دولیتل، دی. ه. لارنس، ویلیام کارلوس ویلیامز، جان گالد فلچر، و ریچارد

ایقاع موجود / ریتم موجود Heard Rhythm

یکی از عناصر وزن* و ایقاع واقعی شعر* به هنگام قرائت است. گاه این ایقاع با ایقاع آینده‌ای (← ایقاع آینده) که ذهن خواننده بر حسب طرح وزن شعر برای آن پیش‌بینی می‌کند، تفاوت می‌یابد. از تقابل ایقاع آینده با ایقاع موجود، نوعی تشخیص موسیقائی در شعر ایجاد می‌شود. برای نمونه چنانچه وزن اساسی یک غزل فاعلاتن فاعلاتن... فاعلاتن باشد، گاه شاعر بنا به ضرورتی این وزن را به فاعلاتن فاعلاتن... فع یا فاع می‌شکند؛ یعنی به جای استفاده از ارکان سالم، آن را محذوف می‌کند. ایقاع حاصل از این شکستن، ریتم موجود شعر را می‌سازد.

ایماژیسم Imagism

ایماژ به معنی تصویر* و خیال است و ایماژیسم عنوان مکتبی (← مکتب) در شعر* بود که بین سالهای ۱۹۱۷-۱۹۱۲ توسط عده‌ای از نویسندگان و شاعران انگلیسی و امریکائی شکل گرفت. این شاعران در اشعار خود علیه شعر احساسی‌گرانه قرن نوزدهم (← احساسی‌گری) به مخالفت برخاستند. ایماژیسم توسط ازرا پاوند و امی لاول پنا گرفت. اینان از افکار شاعرانه تی.اس. هالم الهام گرفته بودند.

امی لاول در مقدمه‌ای که بر گلچینی از چند شاعر ایماژیست (۱۹۱۷-۱۹۱۵) نوشت، دیدگاههای این نهضت شاعرانه را به طور خلاصه چنین بیان می‌کند: شاعران ایماژیست شعری می‌سرایند که ضمن احتراز از منظومه‌سرایی (← نظم) و کاربرد مطالب قراردادی شاعرانه، با آزادی هر مضمونی (←

زندگی، سگ درنده

به طرزی ایهامی

با پرسشی پیش می آید

تا مرا یا پاره کند

یا با من دوست شود.

معنی ایهام به خوبی در تشکیک میان دو رفتار متضاد سگ درنده بیان شده است. این دو رفتار متضاد می تواند مصداق دو یا چند معنی همزمان در کلمه ای واحد باشد که خواننده را نسبت به انتخاب یکی به وهم می افکند.

حافظ را به علت کثرت و نوع کاربرد ایهام در دیوانش، خداوندگار ایهام می دانند. او با وسعت بخشیدن به معنای سنتی ایهام، آن را بیشتر در هر دو معنی دور و نزدیک، با هم به کار می گرفت و حتی با ایجاد ایهام های سه گانه یعنی کاربرد واژگان در سه معنی، امکان تفسیرها و تأویل *های متفاوت را از اشعارش بیشتر می کرد برای مثال:

تازیان را غم احوال گرانباران هست

پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

«تازیان» چند معنی را به خاطر می آورد: الف)

تازندگان و سبکباران (به قرینه گرانباران). ب)

عربها (به قرینه پارسایان). ج) تلمیحی

(تلمیح) است که به محله تازیان در یزد دارد

و میدان و بازاری به همین اسم در آن محل.

«متون باز در شعر فارسی»، دکتر احمد رضی

دانشگاه هرمزگان، (۱۳۷۷).

همچنین:

قاضی شهر عاشقان باید

که به یک شاهد اختصار کند

هر شبی یار شاهدهی بودن

روزهشیاریت خمار کند

آلدینگتون شعرای دیگر این مکتب شعری بوده اند.

Equivoque

ایهام

در لغت به گمان افکندن، به پندار انداختن، به شک انداختن، فرو گذاشتن و فروگذار کردن است و در اصطلاح از جمله صناعات لفظی است و آن است که گوینده در کاربرد یک کلمه، دو معنای نزدیک و دور را مراد کند:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است
بین که در طلبت حال مردمان چون است

حافظ

شاهد کلمه «مردم» است که یک معنی آن سیاهی چشم و معنی دیگر آن انسان است.

(مشر)

و:

«ای بی خیر ز لذت شرب مدام ما» حافظ
مدام هم به معنی همواره است هم به معنی شراب؛ یا در این بیت*:

هر کو نگاشت مهر و ز خوبی گلی نچید

در رهگذر بساد نگهبان لاله می شود

«لاله» هم گل است و هم چراغ.

(همان)

و:

بکن معامله یی وین دل شکسته بخر

که با شکستگی ارزد به صد هزار درست

«درست» هم ضد شکسته است و هم به

معنی زر مسکوک. (ص ۸۸ کش)

رابرت فرانسیس در شعر "The Hound" می گوید:

Life the hound

Equivocal

Comes at a bound

Either to rend me

or to befriend me.

ترجمه:

مراد کلمه «شاهد» است که به معنی «گواه» و «خوبرو» باشد.

(فافد)

ایهام یا از نوع تناسب است یا از نوع تضاد، ایهام تناسب مثل ایهامی که در بیت زیر به لحاظ محیط کلی بیت بین کلمه «خویش» و «خیش» وجود دارد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو

(حافظ)

دست طمع چو پیش کسان می کنی دراز
پل بسته ای که بگذری از آبروی خویش

(صائب)

آبرو «آب» را به ذهن می آورد که با پل تناسب دارد.
و ایهام تضاد:

بدان کمر نرست دست هر گدا حافظ
خزانہ یی به کف آور ز گنج قارون بیش
بین «کم» کمرو «بیش» ایهام تضاد است. (ص

۸۷ کش)

در شعر سبک هندی* ایهام‌ها بیشتر براساس دو معنایی بودن فعل‌ها و ترکیبات فعلی است مثل پوشیدن (لباس به تن کردن) و چشم پوشیدن (صرف نظر کردن)

در محیط حادثات دهر مانند حباب
چشم پوشیدن، لباس عافیت شد در برم
یا گرفتن (اخذ کردن) و سراغ گرفتن
(جستجو و طلب) در بیت زیر:

ز بس دارد دماغ همتم ننگ گرفتن‌ها
اگر تا حشر گم باشم سراغ خود نمی‌گیرم
(۷۰-۶۹ شآ)

در بلاغت* انگلیسی، ایهام یکی از صور جناس* به شمار می‌آید به طوری که نزد شعرای متافیزیک (→ شعر متافیزیک) مخصوصاً جان دادن، جناس کیفیتی ایهامی پیدا می‌کند.

نمونه: در تراژدی اتللو / شکسپیر، (پرده پنجم) وقتی اتللو در پی توطئه و افترائی که یاگو علیه دزد مونا (همسرش) به کار می‌بندد، بر آن است تا او را که بسیار دوست دارد به خاطر خیانت بکشد، از واژه light (روشنی / فروغ) به دو معنی حقیقی و استعاره‌ای (→ استعاره) چنین استفاده می‌کند:

Put out the light, and put out the light!

(روشنی را خاموش کن، و فروغ را از بین ببر.)

ایهام تضاد (→ ایهام)
ایهام تناسب (→ ایهام)



بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم)

بازگشت به اصل (← مبدأگرایی)

بازگشت به گذشته

Flashback

بازگشت به گذشته یکی از شگردهای مورد استفاده در سینما، نمایشنامه*، و داستان* است که با توسل به بازگوئی خاطرات، یا اعترافات و درد دلها، یا بازآفرینی خاطرات یک یا چند شخص در داستان عملی می‌شود. نویسنده یا فیلمساز با استفاده از فن بازگشت به گذشته آن بخش از پیشینه رویدادها و گذشته شخصیت*های روایت* را که در ارتباط با پیرنگ* و طرح روایت است بازگو می‌کند و بدین وسیله زمینه چینی* و تمهید* لازم را برای پیشبرد طرح اصلی فراهم می‌سازد. بازگشت به گذشته ممکن است از زاویه دید* یک یا چند شخصیت انجام گیرد. اگرچه این فن عمدتاً خاص هنر سینما است، بسیاری از نویسندگان و نمایشنامه نویسان معاصر از آن استفاده کرده‌اند. بهترین نمونه کاربرد بازگشت به گذشته در نمایشنامه را می‌توان در مرگ یک فروشنده اثر آرتور میلر یافت. در این نمایشنامه، شخصیت اصلی* یعنی ویلی لومن مکرراً دچار نسیان می‌شود

و به زندگی گذشته‌اش باز می‌گردد و به این شیوه تماشاگر را در جریان علل و پیشینه ناکامی‌ها و سرخوردگی‌های کنونی‌اش قرار می‌دهد.

در رمانهای (← رمان) خیزاب‌ها / ویرجینیا وولف، سنگ صبور / صادق چوبک، آتش از آتش / جمال میرصادقی، داستان یک شهر / احمد محمود، و شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری بازگشت به گذشته شیوه اصلی در روایت داستان است.

در شازده احتجاب شخصیت اصلی داستان شاهزاده‌ای از خاندان قاجار است که با نگاه کردن به عکسهای قدیمی، خاطرات گذشته یک‌یک جلوی چشمانش جان می‌گیرند و بدین وسیله شازده با بازگشت به گذشته‌های خود، مکرراً به مرور مظلومی می‌پردازد که خاندان او بر مردم و رعایای خود روا داشته‌اند. برای نمونه:

و پدر بزرگ دست کشید به سیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گردوخاک که نشست شازده رنگ تاسیده صورت پدر بزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دو لایه گوشت غبغب را.

استفاده از صورتک‌های مختلف بعنوان شخصیت‌های مختلف اجرا می‌شد اما اشیل با بهره‌گیری از بازیگر دوم این محدودیت را تا حدی برطرف کرد.

بازیگر دوم معمولاً نقش شخصیت معارض* و نقش‌های دیگر را با استفاده از تعویض صورتک ایفا می‌کرد. این اصطلاح بعدها برای شخصیت‌های دوم و معارض (مثل کلادیوس در نمایشنامه هاملت) به کار رفت.

بازیگر سوم / شخصیت سوم Tritagonist

اصطلاحی است برگرفته از سنت* نمایشنامه*های یونان باستان. سوفوکل با افزودن این بازیگر به دو بازیگری که تا پیش از او همه نقش‌ها را در نمایشنامه ایفا می‌کردند، در واقع زمینه رشد خصلت نمایش* را که بر نشان دادن آدم‌ها در حال انجام عمل استوار است، فراهم آورد. این سه بازیگر با تعویض صورتک‌های خود، همه نقش‌های نمایشنامه را اجرا می‌کردند.

باستانگرایی / آرکایسم Archaism

آن است که شاعر یا نویسنده در اثر خود از کلمات مهجور و ساختار*های دستوری قدیم استفاده کند. باستانگرایی بر دو نوع است: باستانگرایی واژگانی (lexical archaism) و باستانگرایی نحوی (syntactical archaism).

در باستانگرایی واژگانی، شاعر از کلمات مهجور یا تلفظ‌های قدیمی تر کلمات استفاده می‌کند مثل کاربرد «بازگونه» به جای «وارونه»، «آبگینه» به جای «آئینه»، و «بهل» به جای «بگذار» در نمونه‌های زیر:

پدر بزرگ گرد روی آستینش را تکاند.
سرداری شمشه‌اش بی‌رنگ بود. خط شکسته
عکس هنوز روی شانه چپ پدر بزرگ بود...
شازده احتجاج حالا دلش می‌خواست
برای پدر بزرگ توضیح دهد که چرا نوکرها را
بالگد و مشت بیرون انداخت و حتی مراد را، و
گفت:

آخر از دست تق تق چوب‌های زیر بغل
صاحب مرده‌اش آب خوش از گلو مان پایین
نمی‌رفت.

پدر بزرگ داد زد:

- و تو پدر سوخته، بیرونش کردی تا برود
اینطرف و آنطرف بپیشند و بگویند شازده
بزرگ، که من، چه کارها که نکردم، که چطور با
دست خودم مادر سلیطه‌ام را کشتم، که من
رفتم در خانه حجة الاسلام و کشف المؤمنین و
المؤمنات و به نوکرهای آقا گفتم: «بگویید
بیاید بیرون.» نوکرهای آقا رفتند و آمدند و به
من، به شازده بزرگ، گفتند: «آقا می‌فرمایند که
هرکس در ظل توجهاست آقابست بنشیند...» که
زدم تخت سینه نوکرها و رفتم توی اندرون.
زنها که دور حوض نشسته بودند جیغ کشیدند
و دویند توی اطاق‌ها. مادر سلیطه‌ام رفت
توی اتاق. در را بست و خودش را انداخت
پشت در و تا نوکرهای آقا آمدند بگویند: «آقا
می‌فرمایند...» یکی از شیشه‌های رنگی را
شکستم و با چند گلوله راحتش کردم تا دیگر
غلط نکنند و نرود در ظل توجهاست آقا...»

بازیگر دوم / شخصیت دوم Deuteragonist

اصطلاحی است برگرفته از سنت* نمایشنامه*های یونان باستان. تا پیش از اشیل نمایشنامه‌ها تنها بوسیله یک بازیگر و با

غبارآلوده از جهان

تصویری بازگونه در آبگینه بی قرار

...

بهل شب شود چیره تا بنگری

هم از اشکشان سر زند اختری

احمد شاملو

(مش)

در باستانگرایی نحوی شاعر به جابه‌جائی *

جزئی از جمله یا جایگزینی شکلی مثل دعا

برای شکل دیگر مثل امر می‌پردازد، برای

نمونه در سطرهای زیر شاعر با استفاده از دو

حرف اضافه «بر» و «به» در کنار یکدیگر

ویژگی‌های سبکی (← سبک) که در شعر *

فارسی قرون چهارم و پنجم معمول بوده و

امروزه به کار نمی‌رود، احیا می‌کند:

بر به کشتی‌های خشم بادبان از خون،

ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آئیم

اخوان

در ادبیات انگلیسی منظومه ملکه پریان /

ادموند اسپنسر (قرن شانزدهم) بهترین نمونه

از باستانگرایی را بدست می‌دهد. در این

منظومه نمونه‌های بسیاری از تلفظ و املا

کلمات به طرز چاسر (قرون ۱۴ و ۱۵) یافت

می‌شود. برای نمونه کاربرد کلمات hew به

جای trayle ivy به جای appearance yvie به

جای trail metall به جای wight به جای

white؛ trew به جای true در سطرهای زیر:

And over all, of purest gold, was spred,

A trayle of yvie in his native hew:

For the rich metall was so coloured,

That wight, who did not well avis'd it vaw,

Would surely deeme it to be ivy trew.

جان میلتون (قرن هجدهم) و جان کیتز

(قرن نوزدهم) نیز بعداً از واژگان اسپنسر در
اشعار خود بهره گرفتند.

در منظومه "The Rime of the Ancient Mariner"

سروده کالریج کلمه quoth به جای said؛

eftsoons به جای immediately؛ و املاى dropt به

جای dropped از نمونه‌های باستانگرایی

محسوب می‌شود:

He holds him with his skinny hard,

"There was a ship," quoth he.

"Hold off! Unhand me grey-beard loon!"

Eftsoons his hand dropt he.

باستانگرایی به شعر حال و هوایی رمانتیک

(← رمانتیسیم) و کهن می‌بخشد.

باشگونگی (← قلب)

باشگونی (← قلب)

بافت خرد (← بافت)

بافت زبانی (← بافت)

Context

بافت / فحوا

اصطلاحی در سبک‌شناسی* و زبان‌شناسی*

که کاربرد وسیعی دارد و به عناصری عطف

می‌کند که قبل و بعد از چیزی واقع می‌شوند و

محیط آنها می‌سازند. در مورد فحوا و بافت

جمله، عوامل زمینه‌ساز عبارتند از اصوات،

کلمات، یا عبارتهایی که در پیرامون یک

عنصر کلامی قرار دارند. اما غیر از عوامل

زبانی، عواملی فرا زبانی نیز در ساختن فحوا

و بافت سخن نقش دارند. از اینرو بافت یا

فحوا را از دو نوع بر شمرده‌اند: بافت زبانی

(linguistic) و بافت وضعی (situational). نمونه

فحوای زبانی برای: «رضا به سینما رفت. او

تنه‌ابه سینما رفت.» واضح است که «او» همان

«رضا» است زیرا بافت لفظی (verbal) دو جمله

این معنا را منتقل می‌کند. اما فحوا و بافت

مورد سخن اشاره کرد (هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد). برای مثال اگر در بیابان بی آب و علف و فاقد امکاناتی گیر کرده باشیم، در جواب کسی که با او رابطه دوستانه‌ای داریم و از ما آب می‌خواهد بگوییم «شربت به‌لیمو میل داری» لحن* شوخی‌آمیز از آن استنتاج می‌شود ولی اگر با آن شخص رابطه‌ای غیردوستانه داشته باشیم و همین جمله را بگوییم لحن طعنه و بوی آزار از آن به مشام می‌رسد.

از سوی دیگر، بافت کلان در برگیرنده عوامل پیرامونی دورتری است که در اطراف هر ارتباطی قرار دارند. این عوامل عمدتاً عبارتند از عوامل جغرافیایی، اجتماعی، و فرهنگی. تفکیک بین مشخصه‌های دور و نزدیک بافت ما را قادر می‌سازد که تأثیر بافت را بر معنی زبانشناسیک توصیف نماییم. اما هنوز هم تعیین این امر بطور قطعی امکان‌پذیر نمی‌باشد زیرا بافت وضعی اساساً خصوصیتی فرازبانی دارد. این نقطه، محل تلاقی رابطه متقابل بین زبان و جهان می‌باشد. (صص ۲۱۳-۲۱۲ & LC)

بافت کلان (← بافت)

بافت لفظی (← بافت)

بافت وضعی (← بافت)

وضعی شرایطی است که کنش زبانی در آن رخ می‌دهد و تحت تأثیر آن تعبیر و تفسیر* می‌شود. برای نمونه چنانچه از کسی پرسیم: «چای میل دارید؟» و او در جواب بگوید: «چای نمی‌گذارد بخوابم.» درک اینکه آیا منظور او «آری» است یا «خیر» بستگی به موقعیت گوینده و اطلاع ما از آن موقعیت دارد، به این معنی که اگر گوینده بخواهد بیدار بماند تا درس بخواند و ما این را بدانیم، پاسخ «آری» است ولی اگر او از بیخوابی ناراحت باشد و باز ما از این موضوع اطلاع داشته باشیم، پاسخ «نه» قابل استنتاج است. این مثال به ما نشان می‌دهد برای دریافت درست سخنانی که می‌خوانیم یا می‌نویسیم لازم است که نه تنها بافت لفظی آن را بشناسیم بلکه بر عوامل غیرلفظی و بیرون از حوزه زبان هم آگاهی داشته باشیم. شناخت این عوامل در بررسی‌های ادبی کمک بسیار مؤثری در درک و انتقال پیام شعر*، داستان* یا نمایشنامه* به ما می‌کند. تأثیراتی نظیر طعنه* و آبرونی* ناشی از عدم آگاهی مخاطب یا گیرنده پیام از بافت و فحوای گفتار یا نوشتار* می‌باشد. همچنین آگاهی بر مفاهیم نماد*ینی که در فرهنگی خاص وجود دارد جنبه دیگری از ابعاد فحوای وضعی است.

بسیاری از زبانشناسان برای فحوا و بافت بنابه دوری و نزدیکی عوامل بافت ساز، تقسیم‌بندی دیگری قائل هستند. آنها از بافت خُـسـرد (micro_context) و بـاـفـت کـلـان (macro_context) نام می‌برند. بافت خرد به بافتی اطلاق می‌شود که سخن در دل آن جای می‌گیرد. از انواع بافت خرد می‌توان به جا و

Ballad

بالاد / ترانه

در ادبیات انگلیسی، نوعی شعر* روایتی (← روایت) نسبتاً کوتاه و ساده است که در اصل برای تَغَنی سروده می‌شود. موضوع بالاد بدون مقدمه آغاز می‌شود و پیشینه رویدادها به طور ضمنی بر شنونده آشکار می‌گردد. موضوع بالاد فشرده است و در جریان گفت و

[rode]

Till we came to yon bonny green; [fairy place]
We lighted [dismounted] down for to bait
[feed] our horse
And out there came a lady find;

Four and twenty at her back
And they wer a'[all] clad out in green;
Tho the king of scotland had been there
The warst o'them might hae [have] been his
Queen.
On we lap and awa we rade
Till we came to yon bonny ha'[hall]
Whare the roof was o'the beaten gold
And the floor was o'the cristal a'[all]

When we came to the stair foot
Ladies were dancing jimp [graceful] and sma',
[slender]
But in the twinkling of an eye
My wee wee man was clean awa.,

(The Wee Wee Man)

ویژگی عمده این بالادها آن است که برای
همراهی با ادوات موسیقی تصنیف شده‌اند.
هرپاره شعر* در بالاد از یک دو بیتی* تشکیل
می‌شود که طرح قافیه* آن به صورت
abcb است و سطرهای آن متناوباً از چهار پایه* و
سه پایه تشکیل می‌شود. در بالاد ادبی، شاعر
به عمد از ساختار* بالادهای عامیانه تقلید*
می‌کند. از بهترین نمونه‌های این قسم بالاد در
ادبیات انگلیسی یکی منظومه «دریانورد
کهنسال» "The Rime of the Ancient Mariner"
/ کالریج، و دیگری بالاد «بانوی زیبای
نامهربان» "La Belle Dame Sans Merci" / جان
کیتز می‌باشد. بالاد از آن جهت که برای
همراهی با ساز و موسیقی تصنیف می‌شود و
به لحاظ آن که برخاسته از ادبیات عامیانه
است با ترانه* در ادبیات فارسی شباهت
بسیار دارد.

شنود و توصیف اعمال اشخاص داستان*
برای شنونده بازگو می‌شود. یکی از
ویژگی‌های سبکی (- سبک) بالاد، استفاده
از بندگردان* است.

از حیث تاریخی، سابقه این قسم شعر در
ادبیات انگلیسی به قرن یازدهم و قرن
دوازدهم میلادی می‌رسد اما در قرن شانزدهم
و هفدهم به اوج شکوفائی رسید.

بالاد از لحاظ منشأ پیدایش بر دو گونه است:
بالاد عامیانه (folk) که مکتوب نیست و سینه به
سینه نقل شده و شاعر معینی ندارد. دوم بالاد
ادبی (literary) که شعرا با الهام* از بالادهای
عامیانه سروده‌اند و به صورت مکتوب
موجود است. برای نمونه بالاد نقل شده در
زیر از جمله بالادهای ادبی است که به قرن
پانزدهم تعلق دارد:

As I was walking all alone
Between a water and a wa [wall];
And there I spied a wee wee man
And he was the least [smallest] that ere I saw.

His legs were scarce a shathmont's [about six
inches length]
And thick and thimber [heavy] was his thigh,
Between his brows there was a span [about
nine inches]
And between his shoulders there was three.

He took up a meilke [big] stane
And he flang't as far as I could see,
Tho I had been as Wallace Wigh [the
Scottish hero]
I couldn't liften [have lifted] it to my knee.

O wee wee man but thou be strong,
O tell me whare [where] thy dwelling be;
My dwelling's down at yon bonny bower
O will you go with me and see,

On we lap [leapt] and awa [away] we rade

بحر (← وزن)

بُحران

Crisis

بحران در لغت به معنی تغییری که در تب و در مریض پدید آید، شدیدترین و ناراحت‌ترین وضع مریض در حالت تب است و در اصطلاح قصه* نویسی لحظه‌ای در داستان* یا نمایشنامه* را گویند که کشمکش* به اوج شدت می‌رسد و منجر به تصمیم‌گیری می‌شود. در روند عمل داستانی* ممکن است بحرانه‌ای متعددی رخ دهد که هر یک فرارسیدن نقطهٔ اوج* را تسریع کند. در نمایشنامه هاملت برای مثال، بُحران در صحنهٔ* نمایش رخ می‌دهد و نقطهٔ اوج زمانی است که کلادیوس با دیدن صحنهٔ نمایشنامه سراسیمه از جا برمی‌خیزد و مشعل می‌طلبد و پس از آن صحنه را ترک می‌کند و هاملت به درستی حرف‌های روح پدرش در مورد کلادیوس پی می‌برد و برای اقدام به انتقام از عمویش مصمم می‌شود.

بحران همچنین به سرنوشت کلی عمل داستانی اطلاق می‌شود یعنی لحظه‌ای در نمایش* که ضرورت و نیازی بی‌درنگ به دگرگونی رویدادها یا شخصیتها (← شخصیت) حس می‌شود و دیگرگونی با اهمیتی روی می‌دهد.

بحر سالم / وزن سالم

Acatalectic

در عروض* فارسی جزوی را سالم گویند که در آن تغییری راه نیافته باشد مثل فعلون، مفاعیلن، فاعلاتن و امثال آن. وزن سالم از اجزای سالم تشکیل شده است، برای نمونه در بحر رجز سالم (← وزن)، جزو اصلی مستفعلن است، و بیت* زیر بحر رجز مثنی

سالم است یعنی از هشت بار مستفعلن تشکیل شده است:

ای ساریان آهسته‌ران کارام جانم می‌رود
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
در انگلیسی آکاتالکتیک به سطر اطلاق می‌شود که از حیث ارکان (← رکن) سالم و بدون کم و کسری باشد، برای نمونه در این سطور:

Odours || when sweet 'violets' si cken,

Live wi thin the sense they quicken.

(Shelly)

این دو سطر هر یک از چهار پایهٔ تروکی تشکیل شده و پایه‌های آخر هیچیک دارای همجای اضافی نیستند.

بحر مُزاحف Catalectic/ Hypercatalectic

مُزاحف در لغت به معنی مقاتله شده است و در اصطلاح عروض* فارسی بحر* یا رکنی (← رکن) است که در آن حرفی کم یا زیاد شده باشد مانند مفاعِلن از مفاعِلتن و فاعِلان از فاعِلن. برای نمونه، قسمتی از شعر* اندوهناک شب / نیمایوشیچ که با استفاده از زحافات بحر مضارع سروده شده است، نقل می‌شود: (بحر مضارع از دوبار «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن» درست می‌شود).

هنگام شب که سایهٔ هر چیز زیر و روست
(مفعول فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن)
دریای مُنقلب (مفعول فاعِلن)
در موج خود فروست... (مفعول فاعلاتن)

(بوین)

در عروض انگلیسی اصطلاح کاتالکتیک به

سطری اطلاق می شود که از پایه* آخر آن، یک
یا دو هجای سَبْک حذف شده باشد، و
اصطلاح هیبرکاتالکتیک به سطر اطلاق می شود
که یک هجای اضافه داشته باشد. برای نمونه،
در دو بیت * زیر، سطر اول کاتالکتیک و سطر
دوم و چهارم هیبرکاتالکتیک است:

When 'Sir / Jōshua / Reýnolds / diéd
All 'Nā / ture wās / dēgrad / ed;
The King dropp'd a tear into the Queen's Ear,
And all / his pic / tures fād / ed.
(William Blake)

بخش (← هجا)

بدعت (← ابداع)

بدوی گرانی (← مبدأ گرانی)

بدیع (← پکر)

Antithesis

برابر نهاده / مقابله

برابر در لغت همسنگ، مساوی، و هم شأن
است و برابر نهاده در بلاغت* چنان است که
معانی متضاد (← تضاد و طباق) در یک
ساختار* دستوری موازی (← تکرار نحوی)
جمع آیند یعنی جمع دو غرض مخالف در
عبارات موازی است، چنانکه خاقانی گوید:

یک پند کهن بودی بر تاج سرش پیدا

صد پند نو است اکنون در مغز سرش پنهان

از یکسو «یک پند کهن» برابر نهاده «صد پند

نو» است، و از سوی دیگر «بر تاج سرش پیدا»

برابر نهاده «در مغز سرش پنهان» است. در این

برابر نهادن، اجزاء هر ترکیب در مقامی برابر با

اجزاء ترکیب قرینه خود جای دارند.

همچنین:

بیم آن بود که جان شیرین که جفت تن

غمگین بود، طاق شود.

راحة الصدور

یا:

دمنه گفت: در بلا گشاده است و راه خرد
بسته.

کلیله و دمنه

و:

جاهلان را تاج عزت بر سر

عاقلان را قید ذلت بر پیا

دره نجفی

شکسپیر در نمایشنامه هاملت با استفاده از
این صنعت در سخنان شاه کلا دیوس،
شخصیت* او را بعنوان کسی که در مقام
پادشاه می تواند منشأ تعادل و توازن بین امور
کاملاً مغایر و برقرار کننده تعادل در امور
رعایا باشد، ارائه می کند. به عنوان مثال در
پرده اول، صحنه دوم پادشاه اینگونه سخن
می گوید:

Therefore, our sometimes sister, now our
queen,
The imperial jointress to this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy,
With an auspicious, and a dropping eye
With mirith in funeral, and with dirge in
marriage,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife.

ترجمه:

بنابر این، خواهر پیش از این ما و ملکه

کنونی ما

هم پیمان ملوکانه این ملک جنگن جو

را ما، با شادمانی ای فرو هشته

با چشمی خندان و با دیگر چشم گریان

با پایکوبی در عزاء و بانوحه در عروسی

در میزانی با دو کفه مساوی از شادی و اندوه

به همسری گرفته ایم.

همچنین:

Resolved to win, he meditates the way,

By force to ravish, or by fraud betray.

(Alexander Pope)

و:

"Marriage has many pains, but celibacy has no pleasures."

(Samuel Jhonson)

یکی از گونه‌های برابر نهاده در انگلیسی syneciosis است که اغلب در مزدوجه‌های حماسی (← مزدوجه حماسی) طنز* سرایان قرن هجدهم یافت می‌شود. برای نمونه:

His cooks, with long disuse, their Trade forgot;
Cool was his Kitchen, tho' his Brains were hot.

(Dryden)

Ivory Tower

برج عاج

اصطلاحی است که بر جدائی و کناره گیری هنرمند یا فیلسوف از امور دنیوی بشر دلالت می‌کند. وقتی هنرمند یا فیلسوفی به جای سهم شدن در مسائل جاری زندگی بشر، خود را محبوس در جهان فردی و ذهنی خویش می‌کند و گوشه انزوا را برگزیند گفته می‌شود در برج عاج خودش نشسته است یعنی در تنهائی قفس طلائی خودش، خبر از امور جاری زندگانی ندارد.

بُردار (← تشبیه، ← استعاره)

Refrain بگردان / بیت توجیع / بندگردان

ترجیع در لغت بازگشتن است و در اصطلاح در شعر* کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی بیتی (← بیت) را گویند که در فواصل معین شعر تکرار شود، مثل بیت:

بدین شایستگی جشنی، بدین بایستگی روزی
ملک رادر جهان هر روز جشنی باد و نوروزی

در ترجیع بند فرخی؛

یا بیت:

که یکی هست و هیچ نیست جز او
و حـدده و لا اله الا هـو

در ترجیع بند معروف هاتف اصفهانی.

چنانچه این بیت ترجیع بعد از هر پاره شعر* یا خانه بدون هیچ تغییری تکرار شود قالب* خاصی ایجاد می‌شود که به آن ترجیع بند و در ادب انگلیسی return_tie گویند. ترجیع بند مجموعه ابیاتی است (حدود پنج تا بیست بیت) یا می‌توان گفت غزل* هائی است که به وسیله یک بیت ثابت (بیت ترجیع) به هم وصل شده باشند. ترجیع بند خاص ادب فارسی است و از قدیم در شعر فارسی معمول بوده است. معروفترین ترجیع بندهای ادب فارسی یکی ترجیع بند سعدی است با بیت ترجیع:

بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم

که قسمتی از آن به عنوان نمونه در اینجا نقل می‌شود:

یک چند به خیره، عمر بگذشت

من بعد، بر آن سرم که چندی

«بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم»

در عهد تو ای نگار دل‌بند

بس عهد که بشکنند سوگند

مستوجب این و بیش ازینم

باشد که چو مردم خردمند

«بنشینم و صبر پیش گیرم

دنباله کار خویش گیرم»

و دیگری ترجیع بند عرفانی هاتف

شود، آن را همسرانی (← همسرایان) گویند.
در صورتی که برگردان هربار تغییر کند و بیتی
دیگر شود، ترکیب بند (composite_tie) پدید
می آید، برای نمونه:

دوستان، شرح پریشانی من گوش کنید
داستان غم پنهانی من گوش کنید
قصه بی سروسامانی من گوش کنید
گفتگوی من و حیرانی من گوش کنید
شرح این آتش جانسوز نگفتن تا کی
سوختم سوختم این راز نهفتن تا کی
روزگاری من و دل ساکن کوئی بودیم
ساکن کوی بُت عربده جوئی بودیم
عقل و دین باخته، دیوانه روئی بودیم
بسته سلسله سلسله موئی بودیم
کس در آن سلسله غیر از من و دلبنده نبود
یک گرفتار از آن جمله که هستند نبود

و حتی باقی

از ترکیب بندهای معروف ادبیات فارسی
یکی ترکیب بند جمال الدین عبدالرزاق
اصفهانی است در مدح پیغمبر اکرم که چنین
آغاز می شود:

ای از بر سدره شاهراست
وی قبه عرش تکیه گاهت

و دیگر ترکیب بند معروف دوازده بندی
محتشم کاشانی در واقعه کربلا.

می توان گفت که ترکیب بند و ترجیع بند
معمولاً وحدت* موضوع دارند و حکم
منظومه یعنی شعرهای بلند در ادبیات امروز
را دارند و چون قافیه خانه ها عوض می شود
شاعر می تواند با سهولت بیشتری اشعار بلند
بسراید.

(الف الف)

در انگلیسی، شعر "Epithalamion" سروده

اصفهانی است که ابیاتی از آن محض نمونه
ذکر می شود:

ای فدای تو هم دل و هم جان
وی نثار رخت هم این و هم آن
دوش از سوز عشق و جذبه شوق
هر طرف می شتافتم حیران
آخر کار شوق دیدارم
سوی دیر مغان کشید عنان
چشم بد دور، خلوتی دیدم
روشن از نور حق، نه از نیران
پیر پرسید کیست این؟ گفتند
عاشقی بی قرار و سرگردان
گفت جامی دهدش از می ناب
گرچه ناخوانده باشد این میهمان
مست افتادم و در آن مستی
به زبانی که شرح آن نتوان
این سخن می شنیدم از اعضا
همه، حتی الوریس و الشریان
که یکی هست و هیچ نیست جز او
و حـده لا اله الا هـ

(الف الف)

در انگلیسی، برگردان ممکن است تنها یک
کلمه باشد مثل کلمه «nevermore» در شعر
«غراب» سروده ادگار آلن پو، یا سطری تمام
باشد مانند سطر زیر در شعر "Prothalamion"
سروده ادموند اسپنسر که چنین است:

Swift Thames! run softly till I end my song.

گاه این سطر مکرر عبارتی نامفهوم و
بی معنی است که فقط جنبه موسیقایی دارد
مثل:

Inky, dinky parlez vous

اگر برگردان به طور دسته جمعی خوانده

اسمی به اجزایی عطف می‌کنند که قبلاً در متن ذکر شده‌اند، مثلاً در جمله «تکالیف را انجام بده. این به نفع وقت است.» «این» عطف به جمله «تکالیف را انجام بده» می‌کند. دوم بواسطه جایگزینی یا جانشین سازی (substitution) که استفاده از فعلها یا ضمائر جایگزین برای اجتناب از تکرار است مثلاً استفاده از ضمیر مبهم one و فعل جایگزین do در انگلیسی یا «او» در این جمله: «حسن مشق‌هایش را نوشت. خط او تعریفی ندارد.» و سومین حالت استفاده از حذف* است مثلاً در این جمله: «کجا داری میری؟ سینما.» این کلمه به جای جمله «من به سینما می‌روم.» عمل می‌کند. نارسایی در برگشت معمولاً در زبان کودکان خیلی رخ می‌دهد زیرا بچه‌ها هنگام حرف زدن از ضمائر استفاده می‌کنند بی‌آنکه مرجعی را قبلاً نام برده باشند. در ادبیات، نویسندگان هم ممکن است اینگونه اشاره‌های مرجعدار را از متن داستان* حذف کنند تا تصویری غیرواقعی و مبهم از وجود فضائی مه‌آلود و مربوط به گذشته خلق کنند: «وقتی او از خوابگاه به خانه برگشت، بعضی وقتها تقریباً هر روز می‌دیدمش برای اینکه خانه آنها درست رویروی تاون هال انکس بود.» (شروع رمان *The Collector* اثر جان فاولز) (صص ۲۰۲-۲۰۳ LT & C)

برگشتی (← اشاره مرجعدار)

بزرگنمایی (← مبالغه)

Extension

بسط / گسترش

در معناشناسیک (← معناشناسی) به فرآیندی اطلاق می‌شود که به موجب آن معنی یک کلمه گسترش و بسط می‌یابد. این گسترش

اسپنسر را می‌توان نوعی ترکیب بند به شمار آورد زیرا برگردان هر بار تغییر اندکی می‌کند برای نمونه:

Now lay those sorrowful complaints aside,
And having all your heads with girl and crown,
Helpe me mine owne loves prayes to resound,
Ne let the same of any be envie [grudged]
So Orpheus did for his owne bride,
So I unto myself alone will sing,
The woods shall to me answer and my eccho ring.

....

....

Bid her awake therefore and soon her delight [dress],
For lo the wished day is come at last,
That shall for al the paynes and sorrowes past,
Pay to her usury [interest] of long delight:
And whylest she doth her delight,
Doe ye to her of joy and solace sing,
That all the woods may answer and your eccho ring.

برگشت (ردالصدر) / اشاره مرجعدار / برگشتی

Anaphora/Anaphoric Reference

واژه anaphora برگرفته از زبان یونانی و به معنی «برگشت» است. در اصطلاح سبک‌شناسی* این واژه برای توصیف زنجیره‌های انسجامی (← انسجام) که جملات را با جملات پیش متصل می‌سازد به کار می‌رود. به سخن دیگر، اشاره مرجعدار یا برگشتی شکلی از اتصال گفتمان* است که به خواننده امکان می‌دهد جملاتی را که حین خواندن در متن* می‌سازد، ببیند. حالت مقابل برگشت را اشاره پیشینه‌دار* گویند.

اشاره مرجعدار معمولاً به سه حالت ممکن می‌شود: اول بواسطه هم مرجعی (co-reference) که به موجب آن ضمائر و گاه وابسته‌های

خصلت به اعتبار و ارزش جاودانه دست یافته‌اند. سعدی فرماید:

«سخن نو آر که نور حلاوتی است دیگر»
اثری که بکر و بدیع باشد حاصل نوآوری* و ابداع مؤلف آنست و دارای جوهر اصالت (← ابداع) است. تاریخ ادبیات همواره در جریان تحولات خود شاهد فرآیندهایی بوده است که در آن نویسندگان و شعرای مُبدع و مبتکر علیه سنت*ها و قراردادهای حاکم بر ادبیات زمان خود برخاسته‌اند و طرحی نو در انداخته‌اند، همانگونه که حافظ گوید:

بیا تا گل برفشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

بلاغت / معانی و بیان Rhetoric

بلاغت در لغت به معنی شیوا سخنی، چیره‌زبانی و سخنرانی است و در اصطلاح به مجموعه علوم معانی (← علم معانی) و بیان و بدیع (← صنایع بدیع) اطلاق می‌شود.

فلاسفه یونان باستان بلاغت را در ارتباط با فن بیان و ایراد نطق و خطابه بررسی کرده‌اند. ارسطو در کتاب فن بلاغت، گفتمان* و کلام بلیغ و فصیح را «هنر کشف تمام ابزار ممکن برای ترغیب در هر شرایطی» تعریف کرده است. وی در این کتاب تمام هم و توجه خود را به بحث درباره ابزار و شگردهایی معطوف کرده است که خطیب باید برای ایجاد تأثیرات عاطفی و اندیشگی* لازم بر مخاطب خود و همراه کردن آنها با خود به کار ببرد. اغلب اندیشمندان رم و یونان باستان بااستثناء کینتیلیان هدف از فن بلاغت را متقاعد کردن ذکر کرده‌اند. اما کینتیلیان بلاغت را صرفاً «هنر انسان آراسته به فن سخنوری» می‌دانند.

معنایی به دو صورت ممکن است انجام شود: تعمیم (generalization) و تبدیل (transference).

در فرآیند تعمیم، معنی لغت از حوزه محدود به حوزه‌های وسیع‌تر گسترش می‌یابد مثل اینکه کلمه معلم در قدیم برای مذکر به کار می‌رفت ولی امروزه برای مونث هم استفاده می‌شود یا «دکتر» که در اصل عنوانی برای مردان بود اما بعدها به زنان هم تعمیم یافت.

فرآیند تبدیل زمانی رخ می‌دهد که یک کلمه از یک حوزه معنایی به حوزه معنایی دیگری منتقل شود، مثلاً کلمات track, train, swich, and rail در انگلیسی امروزه از اصطلاحات مربوط به راه‌آهن هستند، اما در اصل از حوزه‌های دیگری وارد این صنعت شده‌اند: track به معنی مسیر و راه، rail به معنی تکه چوب، train تربیت کردن swich شاخه کوچک. این فرآیند به دلیل قدرت زاینده‌گری زبان برای واژه‌سازی در زمینه‌های جدید رخ می‌دهد. نوعی از تبدیل که جنبه خلاق دارد، تبدیل استعاری (← استعاره) است که به موجب آن کلمات علاوه بر معنای لفظی، معانی مجازی* هم کسب می‌کنند. (ص ۱۶۴)

(LT & C)

بکر / بدیع Original

بکر و بدیع هر دو در لغت تازه، دست نخورده و نوآین است و در اصطلاح ادب، اثری را بکر و بدیع گویند که به لطف نیروی ابتکار و حسن ابداع* نویسنده یا شاعر، سبک*، موضوع و مضمونی (← مضمون) تازه و نو در آن باشد. آثار شناخته شده در ادبیات جهان به لحاظ برخورداری از این

زمان ساسانیان نزد ایرانیان پیش از اسلام معمول بوده است و قواعد و قوانین مدونی داشته است. دلایلی که این نکته را اثبات می‌کنند بدین قرارند:

نخست وجود دو سبک ایجاز* و اطناب* در نثر* پهلوی. دوم شهرتی که بلاغت عجم بعد از اسلام در ردیف بلاغت عرب در آثار متقدمان و نویسندگان عرب داشته است. جاحظ، ادیب اهل بصره، درباره بلاغت ایرانیان از کتابی به نام کاروند از آثار بلاغت عجم نام می‌برد. علاوه بر موارد فوق از آثار منثور پیش از اسلام با وصف بلاغت نام برده شده است. شواهد همچنین گواه آنست که بلاغت ایرانیان بعد از اسلام از نظر جنبه لفظی و بلاغت یونانی از جنبه معنوی بر تدوین بلاغت عربی که در آغاز تنها بر ذوق متکی بوده اثر گذاشته است. (فنداف)

عبدالقاهر جرجانی یکی از نظریه‌پردازان بلاغت در ایران و اسلام به شمار می‌آید. جرجانی بلاغت را علم معانی النحو می‌خواند و دامنه آن را مُنحصر به ساختار*های نحو*ی زبان می‌داند.

نزد مسلمانان، از اوایل دولت بنی عباس، علوم بلاغت مورد توجه و علاقه ادبا و علما قرار گرفت. آنان برای بحث و تفحص در فصاحت و بلاغت و معجزات آیات کریم قرآنی به این علوم علاقمند شدند.

Deconstruction بن فکنی / شالوده‌شکنی

اصطلاح فرنگی deconstruction از پیوند پیشوند de- به معنی برداشتن و نفی و construction به معنی ساختمان و شالوده تشکیل شده است. اما در مباحث فلسفی و نقد

به طور کلی بلاغت یا معانی و بیان بررسی زبان است در نحوه خاص استفاده از آن و با تأکید بر تأثیرات زبان، بویژه ترغیب‌گری، و نیز بررسی ابزاری است که گوینده بوسیله آنها می‌تواند به این تأثیرات بر شنوندگان یا خوانندگان دست یابد.

اندیشمندان کلاسیک (- کلاسیسیسم) به پیروی از ارسطو گفتمان بلیغ را دارای سه ویژگی دانسته‌اند: نوآوری* در پیدا کردن مباحث یا شواهد؛ ترتیب یا تنظیم (disposition) مطالب، و سبک* که عبارتست از انتخاب کلمات، الگوهای لفظی، و ضرب‌آهنگ*. سبک بعدها بصورتی مفصل تقسیم‌بندی شد و شامل تجزیه و تحلیل زبان تصویری* نیز گردید. زبان تصویری تنها یکی از عناصر معانی و بیان بشمار می‌رود.

در قرن حاضر و بویژه طی پنجاه سال گذشته در مباحث ادبی غرب زبان تصویری از مباحث بلاغی سبک تفکیک شده و بصورت مبحثی مستقل درآمده است. در داستان* نویسی، بلاغت بر فنون لفظی‌ای دلالت دارد که نویسندگان بموجب آنها قصه*های خود را می‌سازند و آنها را برحسب قوانین خاص روایت* تأثیرگذار می‌کنند.

از کتابهای مهمی که درباره فن بلاغت در ادبیات قدیم غرب موجود است، فن خطابه یا فن بلاغت / ارسطو، بدعت / سیسرو، و اصول خطابه / کیتیلیان را می‌توان نام برد. نظریات این بلاغیون تا قرن‌ها بر ادبیات اروپا سایه افکننده بود.

تحقیقات نشان می‌دهد که علم بلاغت از

تأثیر روانکاوی فروید نیز مربوط به تزلزلی می‌شود که یافته‌های فروید نسبت به مفاهیم یکپارچگی ضمیر و پیوستگی آگاهی در انسان ایجاد کرد. اما در حوزه زبان‌شناسی دریدا بسیاری از تفکرات خود را از مباحث فردینان دوسور ساختگرا* بیرون کشید به طوری که علی‌رغم ماهیت ضد ساختگرایانه تفکرات دریدا، شالوده شکنی را زاییده ساختگرایی می‌دانند.

سوسور، زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند و نشانه را برابر با دو جزء مجزا قرار می‌دهد:

دال (signifier) - نشانه (sign)
مدلول (signified)

در این استدلال نشانه، موضوع یا شیء قابل ادراک است (مثل درخت)، دال ماده زبانی یعنی کلمه «درخت» است، و مدلول (معنی) آن مفهوم ذهنی یا درختیت درخت است. این مفهوم ماهیتی یکسان نزد همه دارد اما دال‌های بیشمار در زبان‌های مختلف برای این مفهوم یکسان وجود دارد. از اینرو سوسور نتیجه می‌گیرد که ارتباط مدلول (معنی) با دال (کلمه) ارتباطی حقیقی و ذاتی نیست بلکه قراردادی است. سوسور استخراج معنی و نسبت دادن آن را به کلمات (دال) به علت آن نمی‌داند که دال معادل حقیقی مدلول است بلکه آن را ناشی از ویژگی ذهن بشر می‌داند که پدیده‌ها را از رهگذر ضد آنها یعنی تفاوتی که میان یک دال با ضد آن وجود دارد، درک می‌کند از اینرو برای درک هر چیز ذهن انسان، به عقیده سوسور به استقرار یک نظام دوگانه از تقابل‌ها می‌پردازد و مثلاً برای درک مفهوم «مرد» نیازمند «زن» است و الخ. به

ادبی*، شالوده شکنی از مکتب*های پسا ساختگرا* است و از تأملات فلسفی ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی معاصر نشأت گرفته است.

ژاک دریدا در طرح شالوده شکنی عمدتاً از سه حوزه فلسفه، روانشناسی، و زبان‌شناسی* الهام* گرفته است. در حوزه فلسفی، وی تحت تأثیر شک فلسفی نیچه و هایدگراز «حقیقت»، «دانش» و «هویت» به نقد نظام متافیزیک غربی پرداخت. بنابه آراء این متفکران، متافیزیک غربی «متافیزیک حضور» است یعنی همواره برای هر گفتاری معتقد به نوعی «مرجع غائی» است که خارج از حوزه زبان قرار دارد و همه چیز به سوی آن در جریان است. دریدا با تطبیق این نگرش بر زبان، «حضور» را به «کلام» (logos) تعبیر می‌کند و از اینرو زبان‌شناسی و فرهنگ غرب را کلام محور (logocentric) و در نهایت آوا محور (phonocentric) معرفی می‌کند. «آوا محوری» در جهان‌بینی غربی خود را در اعتقاد متفکران غربی نسبت به برتری گفتار بر نوشتار* نشان می‌دهد. دلیل این برتری آنست که، بنابه متافیزیک حضور، گوینده در لحظه بیان قصد و نیت خود، نسبت به آن نیت آگاهی کامل دارد یعنی به بیان دقیق آن چیزی می‌پردازد که می‌خواهد و در همانحال شنونده نیز این بیان مقصود را دریافت می‌کند. به دلیل حضور این آگاهی در لحظه گفتار است که دریدا به نقل از هایدگر متافیزیک غرب را «متافیزیک حضور» می‌نامد زیرا همواره متوجه مرکزیت یک حضور (مثلاً گوینده یا نویسنده) می‌باشد.

دو فعل differ (تفاوت گذاشتن) و defer (به تأخیر انداختن) سکه زد تا گویای هر دو ویژگی معنی باشد: ویژگی نخست از رهگذر تفاوت دال با دال‌های دیگر و ظهور معنی از دل آن پدید می‌آید. ویژگی دوم نیز حاصل تأخیری است که بین حرکت از دال تا رسیدن به مدلول‌های بی‌شمار وجود دارد. فضائی که در این میان ایجاد می‌شود به شنونده یا خواننده امکان می‌دهد تا مفاهیم و معانی ذهنی خود را در آن بگنجانند. در نتیجه، معنی در یک فرآیند دائماً زاینده و غیر ثابت درگیر می‌شود. به این خاطر است که دریدا نشان می‌دهد هیچ متنی دارای معنی ثابت نیست زیرا در تفسیر* متن نباید و نمی‌توانیم به چیزی در خارج از متن (مثلاً به منظور گوینده یا نویسنده) متکی باشیم.

- مرکززدایی (decentering): دریدا با طرح معنی سیال و نامعین در حقیقت مبادرت به مرکززدایی از متن می‌کند. در متافیزیک حضور فلسفه غربی، هر معنی حول یک مرکز دور می‌زند. این مرکز، حضور قصد و نظر نویسنده است. اما با عنایت به استخراج معنی از دل متن و فارغ از مراجع خارج از متن، این مرکزیت از بین می‌رود.

- قرائت متواتر (double _ reading): دریدا با توسل به قرائت متون فلسفی به شیوه شالوده شکنی از زمان افلاطون تا بالزاک و تا زمان حال به جای آنکه مفاهیم شالوده شکنی را در بحث‌های قانونمند فلسفی ارائه کند، آنها را عملاً و در جریان قرائت این متون ظاهر می‌سازد. در این شیوه قرائت، دریدا ابتدا با این فرض که هر متن یک معنی خاص دارد و

عبارت دیگر در نظام نشانه‌های سوسور، هم دال و هم مدلول هویت خود را از مؤلفه*های ذاتی و مثبت خود نمی‌گیرند بلکه آن را مدیون تفاوت‌هایی هستند که در اصوات، علائم نوشتاری یا دلالت‌های مفهومی با دال‌های دیگر وجود دارد، یعنی هویت هر مفهوم ناشی از وجود تفاوتی است که آن مفهوم با مفاهیم دیگر دارد.

دریدا با بسط این دیدگاه‌ها، دکرترین فلسفی خود را با طرح مسائل زیر ارائه می‌کند:

- تفاوت و تأخیر (differance): دریدا با عنایت به نظریه سوسور اظهار می‌دارد که چون دلالت هر نوع بیانی (گفتاری یا نوشتاری) چیزی بجز مجموعه تفاوت‌های آن با سایر دال‌ها نیست، مؤلفه‌های سازنده مدلول (معنی) که مؤلفه‌های شناساننده هستند، حضوری مثبت ندارند. اما این بدان معنی نیست که این مؤلفه‌ها غایب هستند. از اینرو آنچه ظاهراً معنی تلقی می‌شود نتیجه یک عمل خودزداينده (self _ effacing) است؛ یک معنی دائماً معنی دیگر را از بین می‌برد و خود جایگزین آن می‌شود. پس معنی متن* چیزی ثابت و معین یا قطعی نیست بلکه جلوه‌ای متلون و سیال است که تحت تأثیر عوامل مختلفی چون فحوا*ی کلام و ذهنیت شنونده یا خواننده دائماً نوبه‌نو می‌شود و در یک فرآیند سیال، از گرفتار شدن در بند یک معنی ثابت سرباز می‌زند و این تولد دائمی معنی از دل متن شامل معانی غایبی می‌شود که تنها به دلیل تفاوت‌هایشان با معنی حاضر آن را جزئی از گفتار می‌پنداریم. از اینجا دریدا واژه مزدوج* differance را با الحاق پسوند اسمی _ ance به

نوشتار، فرهنگ در برابر طبیعت، درست در برابر غلط، ادبیات در برابر نقد ادبی، مرد در برابر زن و الخ. دریدا استدلال می‌کند که اشکال عمده نظام دوگانه تقابل‌ها آنست که به استقرار نوعی تقدم و تأخر یا سلسله مراتب منجر می‌شود و در آن یک پدیده همیشه در مرکز قرار می‌گیرد حال آنکه دیگری اهمیتی ثانوی و مکمل پیدا می‌کند. بر این اساس فرهنگ غرب گفتار را اصل و نوشتار را فرع بر آن می‌داند. این همانست که دریدا فرهنگ «کلام محور» غربی می‌نامد و بر آن اشکال می‌گیرد.

پیشنهاد دریدا به متافیزیک غرب آنست که اولاً در هر یک از این تقابل‌های دوگانه، ترتیب پدیده‌ها بر عکس شود یعنی طبیعت در برابر فرهنگ، زن در برابر مرد، نوشتار در برابر گفتار، نقد ادبی در برابر ادبیات قرار گیرد. این واژگون سازی موجب جابه جایی* مرکزیت و تغییر دیدگاه ما می‌گردد. ثانیاً از چنین نظامی اساساً احتراز جوید و آن را در هم بشکنند. در اینصورت خواهیم دید هر یک از دو جزء در گروه‌های تقابلی، وضعیتی نامعین پیدا می‌کنند و از زندان جایگاه‌های پیش ساخته رهائی می‌یابد تا در وضعیتی آزاد نه یک معنی بلکه معنی‌های بیشمار را ممکن سازد.

— استعارگی زبان (— استعاره): دریدا عقیده دارد که زبان در اصل خاصیت منطق گریزی و بلاغیت (rhetoricity) دارد و بطور گریزناپذیری بر مجازهای بلاغی و بیانی (— بیان) تکیه دارد. این خاصیت اصیل زبان در تمام حالات (— وجه حالت) گفتمان* و در مباحث

باید به روال معمول قرائت شود، آن را تفسیر* می‌کند. اما او به این مرحله بسنده نمی‌کند و این شیوه تفسیر را «سردستی» (provisional) می‌نامد و آن را تنها مقدمه و نقطه شروعی برای دخول در قرائت ثانوی که «قرائت نقادانه» و شالوده شکنانه است به کار می‌برد. در قرائت شالوده شکنانه معنی ظاهری شکسته می‌شود و دلالت‌های بی شماری از آن استخراج می‌شود یعنی موجب پدید آمدن وضعیت aporia یا بُن بست (فلسفی) می‌شود به طوری که نمی‌توان در این تکثر معنایی روی یک معنی دست گذاشت. این تکثر معنا را که مانند تصاویر بی شمار از یک شیء در آینه شکسته است، دریدا disseminate می‌نامد.

انکسار (disseminate): این اصطلاح را دریدا سکه زد و به ظهور معنی‌های متعدد از دل متن و بواسطه قرائت شالوده شکنانه یا قرائت متواتر اطلاق می‌شود. انکسار در واقع حداقل سه فرآیند متفاوت و مغایر را در یک کلمه جمع می‌کند: ایجاد اثری از معنی معین (semantic)؛ ایجاد معانی منتشر و پراکنده؛ و نفی هر نوع معنی ثابت. این حالت بدان می‌ماند که آینه‌ای را بشکنیم و در هر تکه آن تصویری مستقل از شیء روبروی آن ببینیم به طوری که به تعداد شکستگی‌های روی صفحه آینه، تصویر بوجود بیاید.

— تقابل‌های دوگانه (binary oppositions): از نظر دریدا متافیزیک غربی بر تضاد و نظام دو قطبی تقابل‌ها استوار است، پدیده‌ها در این نظام دو قطبی تقابل‌ها همواره برحسب ضد خودشان تعریف می‌شوند، مثلاً گفتار در برابر

گوناگونی در رویکردهای نقد ادبی داشته است که از جمله باید به موارد ذیل اشاره کرد: - در امریکا منتقدان ادبی «قرائت نقادانه» دریدا را با «قرائت تحلیلی» برابر گرفته‌اند. اما پل دومان با ادعای اینکه «قرائت تحلیلی» در نقد نوین به اندازه کافی «تحلیلی» (close) نیست بین این دو نوع قرائت فرق می‌گذارد و می‌گوید اگرچه یک اثر بزرگ ادبی در نتیجه روابط تنگاتنگ بین معانی مجازی و متناقض (- تناقض ظاهری) امکان رسیدن به یک هویت طبیعی را از رهگذر معانی متکثر و در عین حال معین در متن فراهم می‌سازد، همچنان معنی را در بند نگاه می‌دارد اما «قرائت نقادانه» شالوده شکنی نشان می‌دهد متن تن به هیچ قید و بندی که به آن هویت معنایی ببخشد نمی‌دهد. در نتیجه، متن در جریان عمل متقابل بین نیروهای ضد و نقیض به دلالت‌های خودستیز بیشماری تجزیه می‌گردد.

- پل دومان از جمله منتقدان مبتکر و تأثیرگذاری بود که قرائت شالوده شکنانه را برای متون ادبی به کار برد. وی نیروهای معارض را در متن با نشان دادن تعارض بین دستور زبان (قواعد زبان) و بلاغت (بازی بی‌قاعده مجازها) نشان داد و سپس این تعارض را با نیروهای معارض دیگری که بساعت لغزندگی معنی می‌شود، مثل عملکردهای constative و performative (- نظریه کنش گفتار) هم پیمان نمود. بنابه استدلال پل دومان، زبان در بُعد دستوری خود خواهان تعیین استنباط‌هائی منطقی و مرجع‌دار می‌باشد. اما این تمایل دائماً از

منطقی فلسفه نیز آشکار است. به عبارت دیگر هر لفظ غیر استعاری و واقعی در حقیقت استعاره‌ای است فراموش شده (- استعاره مرده) پس زبان اساساً ماهیتی استعاری دارد زیرا با توجه به دیدگاه‌سوسور و قراردادی بودن رابطه بین دال (موضوع) و مدلول (معنی) نامیدن اشیاء و پدیده‌ها برحسب ترجمه معنی به لفظ یا برحسب وام گرفتن از زبان برای بیان یک معنی ذهنی، ساختن استعاره است.

دریدا سپس نشان می‌دهد که نمی‌توان استعاره را به سطح معنی لفظی (literal) تنزل داد اما در عین حال هر بیان ظاهراً واقعی و غیر مجازی هم در اصل استعاره‌ای است که خاصیت استعاری آن فراموش شده است پس منکر تمایز میان زبان استعاری و زبان واقعی می‌باشد.

- ورطه (en abyme): دریدا این اصطلاح را به حرکت بی‌پایان دلالت سازی از یک تفسیر زبان‌شناسیک به تفسیر بعدی و به بازی بی‌منتهای تفسیرها اطلاق می‌کند. بنابه تفکر شالوده شکنی، هر متنی از یکسو اثری از یک دلالت خاص و یک تفاوت را منعکس می‌کند و از سوی دیگر چون این دلالت خاص نمی‌تواند در یک حضور واقعی یا یک مدلول فرازبانی متعالی بطور ثابت ساکن شود، پس دلالت معین آن از یک تفسیر زبان‌شناسی تا تفسیر دیگر به تأخیر می‌افتد و این روند در یک حرکت دائمی تا بی‌نهایت و رو به عمق ادامه دارد.

اگرچه دریدا شالوده شکنی را خاص قرائت ادبی نکرد، این نوع قرائت بازتاب‌های

قصه عامیانه)، بُن‌مایه دختر زشتی است که به شاهزاده خانمی زیبا بدل می‌شود؛ دَم غنیمتی* بُن‌مایه بسیاری از اشعار غنائی (← شعر غنائی) مثل اشعار حکیم عمر خیّام است و جاودانگی هنر بن‌مایه‌ای است که در آثار بسیاری از شعرای انگلیسی مثل شکسپیر، جان کیتز، و و.بی. یتیز تکرار شده است.

همچنین به عنوان نمونه برای بُن‌مایه‌های شعر جاهلی عرب در ادب فارسی می‌توان موارد زیر را ذکر کرد:

۱- گریه بر اطلال و دمن و مشاهده جای خالی معشوق.

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من
تایک زمان زاری کنم بر ریع و اطلال و دمن
امیر معزی

۲- وصف سفر به قصد زیارت ممدوح و وصف مرکب

همچنان سنگی که سیل آن را در اندازد ز کوه
گاه ز آن سو گاه زین سو گاه فراز و گاه باز
منوچهری

۳- توصیف ممدوح که با مبالغه* همراه است.

بن‌مایه همچنین به عنصری تکراری در اثر ادبی گفته می‌شود. برای نمونه در فیلمی که درونمایه آن بر ویرانگری انسانی محروم از عشق استوار است، ظاهر شدن گاه و بی‌گاه زنی که فرزندش را گم کرده است بی‌آنکه ارتباطی با پیرنگ* داستان داشته باشد می‌تواند بُن‌مایه داستان باشد.

در ادبیات غرب، «آن روز؟» بُن‌مایه بسیاری از اشعار قرون وسطی بود. در قرن چهاردهم شماری از شعرای فرانسوی این بُن‌مایه را در

سوی بعد بلاغی و مجازی زبان ادبی که تن به چنین محدودیت‌هایی نمی‌دهد، پراکنده، مختل، و شکسته می‌شود. معنی متن ادبی در فضای ایجاد شده توسط کشمکش دائمی بین این دو بعد زبانی جای دارد.

- باربارا جانسون، یکی از شاگردان پل دومان، قرائت شالوده شکنانه را نه تنها بر متون ادبی، بلکه بر نوشته‌های سایر منتقدان از جمله آثار دریدا به کار برد و نتیجه‌گیری کرد: شالوده شکنی مترادف و هم معنی با destruction یا انهدام نیست... شالوده شکنی مستن حاصل یک تردید تصادفی یا واژگون‌سازی اختیاری نیست بلکه حاصل بازکردن راه از بین نیروهای ستیزنده دلالت سازی در خود متن است. در این فرآیند اگر چیزی نابود می‌شود متن نیست بلکه ادعائی است که غلبه یک بعدی و صریح یک حالت از دلالت را بر حالتی دیگر طرح می‌کند.

(ص ۵، تن)

جسی هیلیس میلر که خود زمانی از نمایندگان مکتب* نقد ادبی خودآگاهی (مکتب ژنو) بود امروزه از پیروان پروپاقرص شالوده شکنی می‌باشد. وی قرائت شالوده شکنانه را برای ادبیات داستانی* مثبور به کار گرفت و نشان داد که هر متنی بعنوان بازی بی پایانی از معانی آشتی‌ناپذیر و معارض، فاقد معنی معین و ثابت است. از اینرو هر قرائتی نوعی غلط خواندن است. (GLT, DT & P و فانا)

Motif/Topos

بُن‌مایه

درونمایه*، شخصیت* یا الگوی معینی است که به صورت گوناگون در ادبیات و هنر تکرار می‌شود. در بسیاری از قصه‌های عامیانه (←

صورتی رنگی که همسرش به موهای خود می‌بسته است یاد می‌کند. آخرین بار، هنگامی که همسرش را در جمع دیگران در جنگل تاریک می‌بیند، بار دیگر روبان ظاهر می‌شود. این روبان صورتی رنگ که خود ترکیب پاکی (رنگ سفید) و گناه (رنگ قرمز) را در وجود انسان به شیوه‌ای نمادین القا می‌کند، به لحاظ تکرار پر معنا و ربط مجاز*ی آن با درونمایه اصلی، بن مایه داستان به شمار می‌آید.

در تراژدی* مکتب / شکسپیر، آشفته شدن خواب، مرض، و ظاهر شدن گاه و بیگاه جادوگران بن مایه‌های این تراژدی می‌باشند. تفاوت بن مایه با درونمایه* یا مضمون در آنست که مضمون به مفهوم یا اصل کلی که بصورت پنهان یا پیدا در اثر نهفته باشد اطلاق می‌گردد.

بن مایه که همچنین معادل اصطلاح آلمانی *leitmotif* است به یک عبارت موسیقایی یا مجموعه توصیف‌ها یا تصویر*های پیچیده و مکرری که در اثری واحد رخ می‌دهد عطف می‌کند. در زبان یونانی بن مایه را *topos* می‌نامند.

بوطیقای فرهنگی (← تاریخ‌گرایی نوین)

بیانگری (← اکسپرسیونیسم)

Verse/Stichos

بیت

بیت در لغت به معنی خانه و اتاق است و در اصطلاح شعر* دو مصراع* است که از دو قرینه ساخته شده باشد و دارای وزن* و قافیه* واحد باشد. به هر قرینه یک مصراع می‌گویند.

در شعر انگلیسی واحد شعر *verse* است که در فارسی با سطر برابر می‌نشیند. علت این

اشعار خود احیا کردند. در ادبیات انگلیسی، این بن مایه در اشعار غنائی دوره الیزابت* و تئودور* فراوان یافت می‌شود. بهترین نمونه آن را در شعر "In Time of Pestilence" سروده توماس ناش می‌توان یافت:

Beauty is but a flower
Which wrinkles will devour:
Brightness falls from the air,
Queens have died young and fair,
Dust hath closed Helen's eye.

و با این بند ترجیع*:

I am sick, I must die.
Lord have mercy on us!

ترجمه:

زیبایی جز گلی نیست
که چروکی آن را از هم می‌درد:
رخسندگی از هوا رخت بر می‌بندد،
ملکه‌ها جوان و زیبا مرده‌اند،
خاک چشم هِلن را بسته است.

بند ترجیع:

من بیمارم و باید که بمیرم.
یار ب رحمی به ما فرما!

بن مایه *Uhi sunf* امروز، به شکلی ثابت در بسیاری از مراثی یافت می‌شوند مثل: «ترانه شهرهای مرده» سروده ادموند گاس.

در داستان کوتاه* «گودمن براون جوان» / نانائیل هاوثرن امریکائی، نویسنده به شرح سفر نمادین (← نماد) کشیشی می‌پردازد که به اعماق جنگل (نماد ذهنیت گناه‌آلود انسان) می‌رود تا استقامت خود را بیازماید. در این سفر او پی می‌برد پسا کترین انسانهای دورویش نیز در جنگل جمع هستند. در آخر همسرش را می‌بیند که او نیز به این اجتماع می‌پیوندد. او در طول داستان بارها از روبان

از ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
این اصطلاح را می‌توان به قسمتهای
برجسته‌ای از نثر* یا بخشهای ممتازی از شعر
آزاد* نیز تعمیم داد مشروط بر آنکه از مفهوم
بیت توسعاً قطعه* و بخش موردنظر باشد.

در زبان انگلیسی اصطلاح Purple Patch (وصله گلرنگ) مأخوذ از کلمات لاتینی «Purpureus ... Pennus» است که اول بار توسط
هوراس شاعر روم باستان در کتاب هنر شاعری
به کار رفت و از آن پس به ادبیات راه یافت و به
قسمتهائی از شعر یا نثر اطلاق می‌شود که از
حیث زیبایی و معیارهای هنری نسبت به
دیگر قسمتها، برجسته‌تر و زیباتر باشد. برای
نمونه در انگلیسی می‌توان کلام ستایش‌آمیز
یکی از شخصیت‌های (← شخصیت)
نمایشنامه ریچارد دوم / شکسپیر را درباره
امپراتوری انگلستان نقل کرد:

This royal throne of Kings, this scept'rd isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise...

همچنین است جمله:

"To be or not to be, that's the quetion."

(هاملت)

بیت توجیع (← برگردان)

بیطرف (← آفاقی)

بینامتنیت (← متن و نوشتار)

برابر نشینی آن است که بیت را در یک سطر
می‌نویسند و از اینرو می‌تواند با verse که
سطری از شعر است برابر باشد. برای نمونه:
از در درآمدی و من از خود بدر شدم
گوئی از این جهان به جهان دگر شدم
سعدی

و در انگلیسی:

My heart aches, and a drowsy numbness pains.

(Keats)

بیت را گاه معادل با couplet (← مزدوجه)
گرفته‌اند. در عین حال مصراع را می‌توان برابر
با half - verse قرار داد.

معادل دیگری که برای بیت مناسب به نظر
می‌رسد stichos است که در این صورت مصراع
با hemistich معادل می‌شود. verse همچنین به
معنی نظم* است.

بیت الغزل / شاه بیت Purple Patch

بیت‌الغزل یا شاه بیت در اصطلاح شعر*
کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، بیتی (←
بیت) را گویند که از حیث زیبایی و دقایق و
ظرایف کلام نسبت به سایر ابیات شعر از
برجستگی و امتیاز برخوردار باشد و معمولاً
کیفیتی وصفی دارد. حافظ گوید:

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفتست

آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش

یا:



پاراگراف شعر (← شعر سپید)

پارناس، مکتب Parnassianism

پارناس نام کوهی است که بنابه اسطوره‌های (← اسطوره) یونان قدیم، آپولُن خداوند شعر و نُه خواهری که فرشتگان نگاهبان هنرهای زیبا بودند، در آن زندگی می‌کردند. وجه تسمیه آن، علاقه و گرایش است که شعرای پارناسین برای شعر* به مفهوم هنری قائم به ذات که هیچ هدفی جز کمال و زیبایی خود ندارد، قائل بودند. این مکتب* ادبی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در فرانسه در مقابل رمانتیسم* ویکتور هوگو و لامارتین، و بر ضد درونگرایی و جامعه دوستی هنری پدید آمد.

بسیاری تشوکیل گوئی را بنیان‌گذار این مکتب می‌دانند و برخی رواج این مکتب را به لکنٔ دولیل نسبت داده‌اند. گوئی عقیده داشت که هنر هیچ هدفی جز خود و فراتر از خود ندارد. به نظر او شاعر باید همچون مجسمه‌ساز و صنعتگری کاملاً بیطرف باشد و شعر خود را به مملوس‌ترین و عینی‌ترین شکل ممکن ارائه دهد. این عقیده منشأ یقین به تشابه میان هنرهای تجسمی و تصویرگری* و نیز منشأ اندیشهٔ شعر

بیطرف* و غیرشخصی* می‌باشد. شعر غیرشخصی فارغ از تمایلات و گرایشات شخصی شاعر است. تی.اس.الیوت، شاعر انگلیسی تبار، این رویکرد را چنین تعریف می‌کند:

«تعالی هنرمند عبارت از جریان مداوم قربانی کردن خود و محوشدگی همیشگی منیت اوست.» شعار «هنر برای هنر*» یکی از اصول مهم این مکتب به شمار می‌آید. شاعر پارناسین با هرگونه ذهنیت‌گرایی (← ذهنی) مخالفت می‌کرد و زیبایی قالب* و شیوهٔ بیان را برتر از محتوا می‌دانست.

اصول کار شعرای مکتب پارناس به طور خلاصه از این قرار است:

- کمال شکل در بیان و انتخاب کلمات.
- بیطرفی شاعر در اثر خود و دخالت ندادن احساسات و ذهنیت خویش در شعر (← عینی).

- در نتیجه، گرایش شدید به غیرشخصی بودن شعر.

- زیبایی قافیه*.

- وفاداری به آئین «هنر برای هنر».

برده‌اند. برخی شعرا در دوبیتی تصرّفاتِ هم کرده‌اند بدین نحو که اشعاری مرکب از چندین پاره می‌سازند که هر پاره آن از دو بیت تشکیل می‌شود.

(زس)

نمونه:

زَدَم از کِتمِ عدم، خیمه به صحرای وجود
وز جمادی به نباتی سفر کردم و رفت
بعد از اینم کشش طبع به حیوانی بود
چون رسیدم به وی، از وی گذری کردم و رفت
بعد از آن در صدف سینه انسان به صفا
قطره هستی خود را گهری کردم و رفت
با ملائک پس از آن صومعه قدسی را
گرد برگشتم و نیکونظری کردم و رفت

ابن یمن

در سنت منظومه سرائی انگلیسی، پاره شعر الگوهای متنوعی دارد؛ ملاک تعیین الگوی هر پاره شعر، عواملی چون تعداد سطور، تعداد پایه*های هر سطر، وزن* و طرح قافیه* آن است.

معمولاً در شعری که براساس الگوی یک قسم پاره شعر سروده می‌شود تا انتها (به استثناء پاره‌ای موارد) همان الگو به کار می‌رود. رایج‌ترین الگوهای پاره شعر در شعر انگلیسی از این قراراند:

مزدوجه*، ثلثه*، ترزاریما*، دوبیتی، رایم رویال*، آتاواریما* و پاره شعر اسپنری*.

Spenserian Stanza پاره شعر اسپنری

در شعر انگلیسی، پاره شعر* را گویند که از نه سطر تشکیل شده است به ترتیب زیر:
هشت سطر نخست بر وزن* آیسمیک پنج

این مکتب در دهه ۱۸۶۰ در فرانسه پا گرفت و در دهه ۱۸۷۰ با کتاب *Petit Traite de Poesie Française* اثر دوبایویل به ادبیات انگلستان راه یافت. آندرو لانگ، آستین دابسن، سوینبرن، و ادموند گاس شعرای انگلیسی پیرو مکتب پارناس می‌باشند.

Slice of life = Tranch de vie پاره زندگی

پاره در لغت به معنی بریده، تکه و قاچ است و پاره زندگی در اصطلاح نقد ادبی* خصیلتی است که به آثار نویسندگان ناتورالیست (← ناتورالیسم) بویژه امیل زولا، نویسنده فرانسوی و بنیان‌گذار این مکتب* ادبی نسبت می‌دهند. مفهوم پاره زندگی از این لحاظ آنست که کار نویسندگان مزبور فقط نشان دادن بریده تازه و خون‌چکان زندگی است گویی زندگی لاشه حیوانی است که این نویسندگان تکه‌ای از آن را می‌برند و آن را همانطور خون‌چکان، تازه، و طبیعی به فرادید خواننده می‌آورند و در این کار ملاحظه حفظ ظاهر و کتمان حقایق نازیبا را نمی‌کنند. از اینرو در آثار نویسندگان ناتورالیست صحنه‌هایی به توصیف در می‌آمد که تا آن زمان، به لحاظ جنبه‌های اخلاقی، در آثار ادبی امکان انعکاس نداشت؛ صحنه‌هایی از قبیل عشق‌بازی، قتل، جنایت، دزدی، خیانت و غیره.

Stanza/Stave پاره شعر / بند شعر / خانه

قسمت یا پاره‌ای از شعر* است مشتمل بر مجموعه ابیات (← بیت) یا سطوری از شعر که در قافیه*، وزن* و موضوع مشترک باشند. در شعر کلاسیک* فارسی گاه، قطعه*، رباعی* و دوبیتی* را معادل پاره شعر به کار

قسمتی از منظومه مذکور در زیر نقل می‌شود:

- And forther is so greet diversitee (a)
In English and in wryting of our tonge, (b)
So preye [Pray] I God that noon miswryte thee, (a)
Ne thee mismetre for defaute of tonge. (b)
And red [read] wherso thou be, or elles songe (b)
That thou be understonde [understood] I God beseche! (c)
But yet to purpos of my rather speche. (c)

از آنجا که جیمز اول، پادشاه انگلستان (۱۴۳۷-۱۴۰۶)، نیز اشعار خود را در این قالب می‌سروده است، به این پاره شعر رایم رویال یا **قافیه شاهی** (← قافیه) نیز گفته‌اند. از دیگر شعرای انگلیسی که اشعاری به صورت پاره شعر چاسری سروده‌اند می‌توان سرتوماس ویات و شکسپیر را نام برد.

پاره شعر سرود (← سرود)

پالایش (← تزکیه)

بالودن (← نقد روانشناختی تحلیلی)

پایان‌بندی غیرمنتظره Surprise Ending

در اصطلاح داستان* چرخش ناگهانی و دور از انتظار عمل داستان* است. در این قسم پایان‌بندی، داستان به شیوه‌ای دور از انتظار و تصور خواننده تمام می‌شود، اما این پایان غیرمنتظره در نهایت با منطق و درونمایه* داستان همسو است. برای نمونه قصه کوتاه* «هدیه مَن» اثر او. هنری راجع به زن جوان و بی‌پولی است که قصد دارد برای همسرش هدیه عید بخرد اما پس‌انداز او بسیار ناچیز است و از اینرو تنها چیز ارزشمندی که دارد یعنی موهای بلند و بلوندش را کوتاه می‌کند و می‌فروشد و با پول آن برای ساعت طلای شوهرش که آن هم برایشان بسیار با ارزش

پایه* و سطر نهم بر وزن آی‌مبیک شش پایه؛ با طرح قافیه‌هائی به صورت a b a b b c b c c. علت شهرت این قسم پاره شعر به نام اسپنسر آن است که از ابداعات (← ابداع) آدموند اسپنسر، شاعر قرن هفدهم انگلیسی بوده است. اسپنسر منظومه ملکه پریان را در قالب* این پاره شعر سروده است. برای نمونه:

- With that, the other likewise up arose. (a)
And her faire lockes, which formerly were bownd (b)
Up in one knot, she low adowne did lose: [unloose] (a)
Which flowing long and thick, her cloth'd arownd, (b)
And th'yvorie in golden mantle gown: (b)
So that faire spectacle from him was reft. (c)
Yet that, which reft it, no less faire was fownd: (b)
So hid in lockes and waves from lookers theft, (c)
Nought but her lovely face she for his looking left. (c)

از دیگر نمونه‌های کاربرد این نوع پاره شعر در ادبیات انگلیسی می‌توان شعر "Child Harold's Pilgrimage" سروده لردبائرن "Eve of St. Agnes" اثر جان کیتز، و "Adonis" سروده شلی را ذکر کرد.

پاره شعر چاسری / رایم رویال

Chaucerian Stanza/Rhyme Royal

در شعر* انگلیسی، پاره شعری* را گویند که از هفت سطر هر یک بر وزن* آی‌مبیک پنج پایه* تشکیل شده باشد. طرح قافیه* در پاره شعر چاسری به صورت a b a b b c c است. این قالب* شعری نخستین بار توسط جفری چاسر، شاعر انگلیسی اواخر قرن چهاردهم، در منظومه تریلیوس و کریسید به کار برده شد. برای نمونه

آگاهی واقعی دارد یعنی اشیاء خارج از آگاهی هستی دارند یا در درون این آگاهی جای دارند؟ از سال ۱۹۰۰ پدیدارشناسی در تفکر فلسفی رایج شد و بعداً توسط مارتین هایدگر و موریس مرلوپونتی آلمانی به نظریات مربوط به تجزیه و تحلیل فعالیت خود آگاه در فرآیند فهم زبان تعمیم یافت و بر شیوه‌ای که به موجب آن بسیاری از منتقدان به تحلیل ادبیات می‌پرداختند تأثیر نهاد. در دهه ۱۹۳۰ نظریه پرداز لهستانی رومن اینگاردن (۱۸۹۳-۱۹۷۰) تفکر پدیدارشناسی را وارد حوزه ادبیات کرد. بنابه عقیده اینگاردن آثار ادبی از عمل هدفمند ضمیر خودآگاه مؤلف آن نشأت می‌گیرد یعنی هر عملی متوجه یک موضوع است. این عمل هدفمند در متن زمینه‌ای را برای خوانندگان آن فراهم می‌سازد که اثر را در ذهن خود آگاه خویش بار دیگر تجربه کنند. متن ثبت شده دارای عناصر بالقوه است نه عناصر کاملاً محقق شده، از اینرو هر متنی «عدم قطعیت» هائی دارد که خواننده با توجه به تجسم خود از واقعیت و بنابه حال و هوای ذهنی خویش، آنها را تثبیت می‌کند.

به سخن دیگر، قرائت پدیدار شناسیک متن، اثر ادبی را محسوس می‌کند و با فرآیند آگاهانه‌ای که مؤلف ثبت کرده است رابطه‌ای «با هم - خلاق» برقرار می‌کند. این امر منجر به خلق «موضوع زیبا شناسیک» در ضمیر خودآگاه خواننده می‌شود که واقعیت مستقل اثر را برنمی‌تابد بلکه در تلفیق با دنیای غیر واقعی، یک «نیمه واقعیت» بوجود می‌آورد. اما اصطلاح نقد پدیدارشناسی بالاخص به

است، زنجیری می‌خرد. شب هنگام که همسر به خانه می‌آید از دیدن موهای کوتاه زنش به قدری آشفته می‌شود که زن تصور می‌کند بدون موهای بلند برای شوهرش دیگر ارزش سابق را ندارد اما وقتی هدیه‌ای را که شوهرش خریده است باز می‌کند بهت زده می‌شود زیرا شوهر برایش شانه‌هائی را که مدت‌ها دوست داشته است و در خور موهای بلند زن بوده، خریده است. داستان بدینجا خاتمه نمی‌یابد؛ وقتی زن هدیه عید را به شوهرش می‌دهد حال شوهر نیز دست کمی از او پیدا نمی‌کند، زن می‌فهمد که شوهر برای خریدن هدیه عید، ساعت طلایش را فروخته است!

پایان قرن (← انحطاط)

پایان مدگر (← وزن)

پایان مؤنث (← وزن)

پایه (← رکن)

پایه‌های جهانی زبانی (← زبان‌شناسی)

پدیدارشناسی اجتماعی (← زبان‌شناسی)

پدیدارشناسی و نقد

Phenomenology & Criticism

پدیده در اصطلاح ادموند هوسرل به ظهور اشیاء در ذهن اطلاق می‌شود. فلسفه پدیدارشناسی بر این نظریه مبتنی است که واقعیت جهان بیرون چیزی غیر از انعکاس آن در ذهن نمی‌باشد. پس آگاهی عملی است کاملاً هدفمند یعنی همیشه متوجه یک «موضوع» است. هوسرل می‌گوید عمل یکپارچه آگاهی یعنی فاعل اندیشه گر، با موضوعی که هدف اندیشه است در یکدیگر تنیده شده‌اند.

سؤال اصلی پدیدارشناسی آنست که آیا

نظریه و کار منتقدان مکتب ژنو اطلاق می‌شود. از جمله این منتقدان می‌توان مارسل ریموند، آلبرت بگین، ژان روسه، ژان پیر ریشارد، ژرژ پوله و جی. هیلپس میلر را نام برد.

صاحب‌نظران مکتب ژنو اثر ادبی را جهانی تخیلی می‌دانند که زائیده جهان مؤلف است و ضمیر خودآگاه و کاملاً یگانه (منحصر بفرد) او را تجسم می‌بخشد. رویکرد این منتقدان رویکردی شخصی‌نگر و انفسی* است که کاملاً با رویکرد صورت‌نگرایانه (← صورت‌نگریان روسی) و نقد نوین* مغایر است. در واقع سابقه پدیدارشناسی به رویکرد اکسپرسیونیستی (← نقد بیانی) نزد اندیشمندان و شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) در قرن نوزدهم می‌رسد. از دیدگاه آنان اثر ادبی زائیده احساسات و افکار شخصی شاعر (یا نویسنده) نسبت به جهان بیرون است. منتقدان مکتب ژنو معتقدند که ساختار متمایز ضمیر خودآگاه (cognito) نویسنده (که با وجود داشتن وجوه اشتراک با زندگینامه شخصی* او، از آن فاصله دارد) بر اثر سایه می‌افکند و به صورت قریبه شخص (subject correlative) در موجودات درون اثر یعنی اشیاء، شخصیت*ها، تصاویر (← تصویر)، و سبک* مؤلف تبلور می‌یابد و حالت آگاهی و احساسی او را به طور تخیلی تجسم می‌بخشد. خواننده اثر ادبی با معجزا کردن و کنار گذاشتن خصایص و تعلقات خود، به نحوی کاملاً منفعلانه خود را در اختیار اثر می‌نهد و بدین ترتیب می‌تواند در ضمیر خودآگاه مؤلف شرکت جوید یا دارای

هویتی خاص بشود. اساس روش گروهی از اصحاب مکتب ژنو که به منتقدان ضمیر خودآگاه (critics of consciousness) مشهورند آنست که اثر را برای تجربه ضمیر خودآگاه مؤلف بخوانند و آنرا در نقدهای خود بصورت تجسم دوباره ضمیر خودآگاه نویسنده تجسم بخشند. ژرژ پوله در مقاله «پدیدارشناسی قرائت» (۱۹۶۹) در این باره می‌نویسد: «وقتی با تعمیدی شایسته و بایسته چیزی را می‌خوانم، با اندیشه‌های کس دیگری فکر می‌کنم. اما آن را اندیشه خود می‌پندارم... و آگاهی من طوری رفتار می‌کند که انگار ضمیر خودآگاه شخص دیگری است». در حالی که هدف هوسرل توصیف مشخصه*های اصلی و مشترک بین تمام آدم‌ها بود، هدف منتقدان مکتب ژنو شناسائی و همراه کردن خودشان با ضمیر خودآگاه یک یک نویسندگان می‌باشد. در این چهارچوب منتقدان مکتب ژنو در جریان کار خود برای منزوی کردن حالات درونی ضمیر خودآگاه نویسنده از نظر حدودی که به عناصر خاصی در محتوا، ساختار، شکل، و سبک متن می‌پردازند، با یکدیگر اختلاف نظر دارند. یکی از گرایشات اصلی این منتقدان آنست تا با کنار هم چیدن بخش‌های مختلفی از اثر به وحدت اصلی در ذهن خلاق و خودآگاه نویسنده دست یابند زیرا اینها همه بر دغدغه‌ها، مشکلات و دیدگاههای خاصی تکیه می‌کنند. علاوه بر این، منتقدان ضمیر خودآگاه هیچ اثری را به تنهایی نگاه نمی‌کنند بلکه آن را جزئی از پیکره کلی و جمعی آثار آن نویسنده می‌دانند. آنها عقیده دارند دیدگاه اصلی و واحد در

مقدمه نمایش بالا می‌رفت و تا پایان نمایشنامه فرو نمی‌افتاد. اما از اواسط قرن هجدهم رسم بر آن شد که پرده تالار در پایان هر پرده نمایش* پائین افتد.

عده‌ای از نمایشنامه‌نویسان جدید که به ابزار و وسایل صحنه زیاد اهمیت نمی‌دهند و معتقدند که از قدرت تصوّر تماشاگر نیز باید استفاده کرد، از پوشانده‌هائی چون پرده کمتر استفاده می‌کنند.

پرده نمایش Act

بخش اصلی یا فرعی نمایش* است. هر پرده نمایش ممکن است از یک یا چند صحنه نمایشی (← صحنه نمایش) تشکیل شده باشد.

در نمایشنامه‌های یونان باستان، بخش کردن نمایش به صورت پرده نمایش معمول نبود. نمایشنامه به طور یکسره اجرا می‌شد و همسرایان* که در همه حال بر روی صحنه حاضر بودند با اجرای آوازهای خود در موقعیتهای مختلف، بخشهای نمایشنامه را از یکدیگر جدا می‌کردند. هوراس، شاعر رومی، ساختار پنج پرده‌ای را پیشنهاد کرد و سینکا، نمایشنامه‌نویس رومی، نمایشنامه‌های خود را براساس چنین ساختاری نوشت.

در دوران نوزائی* نمایشنامه پنج پرده‌ای نزد نمایشنامه‌نویسان اروپائی معمول بود. بن جونسون شاعر انگلیسی، ساختار پنج پرده‌ای را به سنت نمایشی انگلستان معرفی کرد. پس از او شکسپیر در هر پرده صحنه‌های نمایشی متعددی را گنجانده به طوری که برای نمونه نمایشنامه آتونی و کلوپاترا شامل پنج پرده و چهل و دو صحنه نمایشی است.

ضمیر خودآگاه نویسنده را علی‌رغم کثرت آثار او، می‌توان در همه جا بطور یکسان و یگانه پیدا کرد. ژرژپوله نیز در شماری از کتابهایش به بیان تاریخ برخوردهای مختلف تخیلی با مسئله زمان در ادبیات غرب می‌پردازد و این برخوردها را به منزله قرینه‌ای برای تجربه‌های مختلف و زندگی شده می‌نگرد. در این تاریخ‌ها، پوله نوعی خودآگاهی مشترک بین اندیشه‌های معاصر هر دوران شناسائی می‌کند اما می‌گوید هر نویسنده در کنار این خودآگاه جمعی و مشترک، خود نیز دارای ضمیر خودآگاه مستقل و منحصر بفردی می‌باشد.

این رویکرد در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۵۰ تأثیر فراوانی بر نگرش‌های ادبی داشت اما بعدها ساختگرایی* و شالوده‌شکنی* علیه آن ظهور کردند. رگه‌هائی از رویکرد پدیدارشناسی را امروزه می‌توان در نظریه‌های خواننده محور* و زیبایی‌شناسی دریافت* پیدا کرد.

پرده Curtain

حایل پارچه‌ای میان صحنه نمایش* و تالار جایگاه تماشاگران که در آغاز هر صحنه نمایشی* گشوده می‌شود و پس از پایان، آن را می‌بندند. این حایل برای پنهان کردن صحنه نمایش به کار می‌رود تا وسایل لازم در صحنه گذاشته شود، یا وسایل موجود را جابه‌جا کنند.

بستن پرده گاه نشانه یک پرده یا صحنه و گاهی نشانه گذر زمان است. (کن)
در سنت نمایشی انگلستان در دوران احیاء سلطنت (Restoration) پرده صحنه پس از

هنریک ایبسن نمایشنامه‌نویس نروژی، نمایشنامه‌های خود را در سه تا چهار پرده می‌نوشت. پس از او آنتوان چخوف و پیر آندلرو نیز نمایشنامه‌های چهار پرده‌ای نوشتند.

در حال حاضر نوشتن نمایشنامه‌های سه پرده‌ای یا نمایشنامه‌هایی با صحنه‌های متعدد و جدا از یکدیگر در بین نمایشنامه‌نویسان معاصر معمول است. برخی نمایشنامه‌ها نیز به شیوه نمایش یونان باستان، بدون تفکیک به پرده‌های نمایشی مختلف و بر محور عملی مداوم نوشته شده‌اند مثل نمایشنامه ارزش اثر آرتور میلر امریکائی.

پرش بلاغی / تجاهل العارف / نادان نمایی

Rhetorical Question

در لغت به معنی جهل و نادانی را به خود بستن، خود را به نادانی زدن. در اصطلاح بدیع (صنایع بدیع) از چیزی آشکار و شناخته چنان سخن گفتن و پرسیدن که گوئی آن را ندانسته و نشناخته‌اند، و در شعر آن است که شاعر عمداً خود را در مطلبی جاهل نشان بدهد:

گلی یا سوسنی یا سرو یا ماهی نمی‌دانم
از این آشفته بی‌دل چه می‌خواهی نمی‌دانم

(فانل)

اینگونه پرسش در معانی و مفاهیم گوناگون به کار می‌رود. گاه به مغالطه نزدیک است:

روا بود که تحمل کند جفای هزار
هر آن که مهر گلی در دلش قرار گرفت؟

حافظ

آنسان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند؟

حافظ

و گاه در مقام تعجب باشد:

این منم یارب در این مجلس به کف جزو مدیح؟
وان توئی یارب بر آن مسند به کف جام شراب؟
گاه متضمن تحقیق حال باشد:

گویند که آن جان جهان با تو چنان نیست
گویا که چنین است که با ما نه چنان است
و نیز قریب به نفی است:

در زلف مشک ساش دلم گر گرفت جای
صوفی خدای را بده انصاف جاش نیست؟

(زس)

تجاهل العارف در شعر معاصر یا شعر نو* نمونه‌های فراوانی دارد که از لحاظ ارزش ادبی تداعی کننده شعر فاخر فارسی است.

آیا دوباره گیسوانم را

در باد شانه خواهم زد؟

آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟

فروغ فرخزاد

در انگلیسی نیز، این نوع از استفهام برای تأکید به کار می‌رود، برای نمونه:

Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew Hands?
Organs, dimensions, senses, affections,
passions...?

If you prick us, do we not bleed?

If you tickle us, do we not laugh? If you poison
us, do we not die?

and if you wrong us, shall we not revenge?

(Shakespeare)

ترجمه:

آیا جهود چشم ندارد؟ آیا جهود دست
ندارد؟

[آیا جهود] اندام، اندازه، حس، عاطفه، شور
ندارد؟

اگر به بدنمان خار فرو کنید، نخواهد که
خون بیاید؟

در سال ۱۹۶۶ ایراد کرد. دریدا در این سخنرانی به روش نیمه علمی ساختگرایی و صورت خشک آن حمله کرد. مخالفت دریدا با چیزی بود که به نظر او مورد تأکید نظریه ساختگرایی سوسور و آراء لوی اشتراس می باشد.

به عقیده دریدا موضوع هر ساختار قانونمندی چه زیانسانیک باشد چه چیز دیگر، مقید به «مرکزیتی» است که آن ساختار را تنظیم و اداره می کند اما خود از ساختمانمندی گریزان است. از نظر او این مرکز همیشه فعال اما غایب یکی از شیوه های متعددی است که تفکر «کلام محوره» (logo centrism) غربی بر آن استوار است و خود متکی بر یک بنیان خود گواه یا مطلق، اساسی، یا زمینه ای دائماً ضروری اما همواره غایب می باشد. دیگر متفکران معاصر نیز نظیر میشل فوکو، ژاک لاکان، و رولان بارت هر یک به شیوه خود اما با هدفی متفاوت با مرکزیت و قطعیت مبانی حقیقت و دانش که رابطه های معینی را ایجاد می کند، مخالفت ورزیده اند. این «ضد بنیان باوری» (antifoundationalism) که توأم با تردید نسبت به تصورات قدیمی از معنی و دانش است، در بسیاری از نظریه های معاصر نقد ادبی نظیر نقد مارکسیستی*، نقد فمینیستی*، تاریخ گرائی نوین* و نظریه های خواننده محور* آشکار است.

ادعای افراط گرایانه پسا ساختگرایی آن است که عملکرد زبان بالاجبار موجب تحلیل معنی هائی می شود که خود امکان آنها را فراهم می سازد؛ به عبارت بهتر، هر حالتی از گفتمان* آن حقیقتی را خلق می کند یا تشکیل

اگر قلقلکمان بدهید، نخواهیم که خندید؟
و اگر فریمان دهید، نخواهیم که از شما انتقام گرفت؟

شکیر

و:

Gods! shall the ravisher display your hair,
While the fops envy, and the ladies stare?
(Alexander Pope)

ترجمه:

ای خدایان! آیا آن یغماگر موهایت را خواهد که نشان دهد حال آنکه مردان مزئف حسادت می کنند و زنان خیره می شوند؟

الکساندر پوپ

یکی از مشهورترین موارد پرسش بلاغی در ادبیات انگلیسی، از شلی، شاعر رمانتیک (- رمانتیسیم) قرن هجدهم در «قصیده ای برای باد غرب» است. شاعر، قصیده* را چنین آغاز می کند:

O, Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?

ترجمه:

آه ای باد،

آیا بؤد در پس زمستان بهاری؟

(شلی)

پرسونا (- نقاب)

Post Structuralism

پسا ساختگرایی

این عنوان به طور کلی به تمام دیدگاههای نقد ادبی که از دهه ۱۹۷۰ ساختگرایی* را از حکومت بر دیدگاههای زیانساناسی* و نظام نشانه شناسی* آن ساقط کرد، اطلاق می شود. یکی از عواملی که این تغییر دیدگاه را رواج داد سخنرانی ژاک دریدا با عنوان «ساخت، نشانه، و بازی در گفتمان علوم انسانی» بود که

می‌دهد که داعیه کشف‌اش را دارد. با وجود تنوع در مکاتب پسا ساختگرا، وجوه اشتراک آنها را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱- اولویت نظریه: اگرچه نظریه‌پردازی از زمان افلاطون و ارسطو در فرهنگ غرب سابقه داشته است، کار آن شناسائی، طبقه بندی، تحلیل، و ارزشیابی آثار ادبی بوده است. حال آنکه در رویکردهای پسا ساختگرایانه نظریه موضوعی فراگیر و محوری است که به پیش زمینه منتقل شده و بر هر منتقد واجب است تا جایگاه و نحوه کار خود را تئوریزه کند. اما ماهیت فرضیه‌های نو را متصور است زیرا کلمه نظریه فارغ از هر قید و شرط ثابتی اغلب آن شرایط کلی‌ای را نشان می‌دهد که تعیین‌کننده معنی و تفسیر* است. در بسیاری موارد دامنه این توضیح به سطح زبان محدود نمی‌شود بلکه به نظام‌های دلالت‌گر در حوزه جنسی-روانی و فرهنگی-اجتماعی- نیز گسترش می‌یابد.

در نتیجه حوزه علاقمندی‌های نقد ادبی با تمام حوزه‌های دیگر که علوم انسانی نامیده می‌شوند، مکمل تلقی می‌شود و اشاره به شکل پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی از طبیعت کلی ضمیر انسان و «ذهنیت» او جداناپذیر تصور می‌شود. در نظریه دلالت سازی معنی مضاعف «اولویت» نیز مستتر است به این معنی که وقتی تجربه عادی ما در کاربرد زبان یا در تعبیر از آن با محتوای نظریه سازگار نیست، این تجربه یا به عنوان تجربه‌ای غیرواقعی رد می‌شود یا بعنوان آرزوی عملکرد واقعی یا کتمان تحمیلی آن عملکرد در نظام دلالت‌گری به شمار می‌آید.

جنبه فراگیر و مشترک در بین نظریه‌های ساختگرا، مخالفت صریح آنها با شیوه‌های رایج و موروثی تفکر در تمام زمینه‌های ارزشی و شناختی است یعنی این نظریه‌ها در چالش با فرضیات، نظریه‌ها، و یافته‌های بنیادین آنها را متزلزل می‌کند و به تحلیل می‌برد. در بسیاری موارد این موضع خصمانه منجر به پی‌ریزی شیوه‌هایی از تفکر و قانونمندی دانش می‌شود که با هر نوع نهاد و کار قدرت‌های سیاسی و سازمان‌های از پیش تعیین شده اجتماعی به مخالفت برمی‌خیزد.

۲- فاعل زدائی از مرکز: موضع پسا ساختگرایان در مخالفت با دیدگاه اومانیستی («اومانیسم») و نسبت به مرکزیت انسان و نویسنده است. از دیدگاه اومانیستی سنتی مؤلف یا «فاعل» انسانی هویتی یکپارچه است که هدف و قصد خاصی را دنبال می‌کند و طرح و غرض‌های او در صورت و در معنای تمام محصولات ادبی یا غیرادبی تجلی می‌یابد. در نظریه ساختگرایی این فاعلیت از عامل انسانی به فضائی تعبیر می‌شود که عناصر و رمز*های تفاوت سازِ جوهر کلام (longue) قانونمند در آن به صورت گفتار (Parole) یا هر محصول دلالت‌گر دیگری متراکم می‌شود. اما دریدا با حذف این «مرکزیت» ساختگرایی زبانشناسیک عملاً یک رمز اداره کننده را از زبان حذف می‌کند و به جای آن قائل به نوعی بازی بی قاعده بین عناصر کاملاً نسبی است. میشل فوکو و رولان بارت هم هر یک به شیوه خود علیه این فاعلیت مرکزی تحت عنوان «مرگ نویسنده» قیام می‌کنند. البته آنها بکلی وجود فردی که

فرامتنی تأثیری گمراه کننده دارد و این تأثیر حاصل بازی تفاوت ساز و تعارض نیروهای درونی متن است. این معنی در تحلیل دقیقی که بر پایه شالوده شکنی* مبتنی است بصورت دلالت‌های مغایر و نامعین تغییر می‌یابد. در نظریه رولان بارت، مرگ نقش نویسنده، خواننده را مجاز می‌سازد تا به هر شیوه‌ای می‌خواهد وارد جهان متن ادبی بشود. از اینرو، فشرده‌گی لذتی که متن ایجاد می‌کند مستناسب است با فراوانی محدودیت‌های خواننده در دسترسی به امکانات دلالت ساز متن. نظریه‌های «اجتماع تحلیلی»* استانی فیش و «اضطراب نفوذ»* هارولد بلوم بر رد یا قبول همین رویکرد استوار هستند.

۴ - گفتمان*: مستقدان ادبی از دیرباز اصطلاح گفتمان را مخصوصاً برای بخش‌هایی از محاوره بین شخصیت*های آثار ادبی بکار گرفته‌اند. از دهه ۱۹۷۰ نوعی روش نقد ادبی با عنوان تحلیل گفتمان رایج شد که بر تحلیل محاورات بین اشخاص استوار بود. در نقد تحلیل گفتمان و در نقد منطق مکالمه* باختین، گفتمان ادبی پدیده‌ای است که در صدای شخصیت‌های انسانی و در تبادل پویای عقاید، نظریات، احساسات، و سایر تظاهرات بیانی ضمیر خودآگاه ابراز می‌شود.

در نقدهای پسا ساختگرا، گفتمان واژه‌ای بسیار با اهمیت است که عنوان «متن» را برای مطالب شفاهی و بعنوان نخستین دغدغه نقد ادبی کامل می‌کند و البته معنی آن محدود به قسمتهای مکالمه نمی‌شود بلکه مانند

در زنجیره حوادث حکم عامل اتصال دارد و باعث گفتار یا متن* می‌شود، انکار نمی‌کنند. آنچه این اندیشمندان منکر می‌شوند اعتبار نقش کلیدی است که تا به آن زمان در تفکر غربی برای یک فاعل معین و دارای اراده بعنوان تعیین کننده شکل و معنی در متن، و عامل تنظیم کننده متن در تاریخ و نقد ادبی سنتی قائل می‌شدند. پسا ساختگرایان به جای نقش هدفمند مؤلف، انسان را موجودی پاره پاره می‌شناسند که هستی وی تابع عملکرد عوامل مختلف روانی، اجتماعی، فرهنگی، یا تاریخی است.

۳- قرائت، متن، نوشتار: با حذف نویسنده، خواننده یا منتقد در کانون تعاریف پسا ساختگرایان از فرآیند دلالت سازی قرار می‌گیرد اما این نقش نیز مانند نقش سنتی مؤلف، از معنی قدیم تهی می‌شود و از موقعیت عاملی هدفمند و صاحب ابتکار به فرآیند غیر شخصی قرائت جابجا می‌شود. در فرآیند قرائت «اثر ادبی» خواننده نمی‌شود بلکه «متن» موضوع قرائت است. سپس متن هم در این نظریه‌ها استقلال پیشین را از دست می‌دهد و تبدیل به تجلی نوشتار (écriture) می‌شود یعنی متنیتی می‌شود تماماً فراگیر که در آن مرزهای سنتی بین متون ادبی، فلسفی، تاریخی، حقوقی و غیره، مرزهای مصنوعی و ظاهری محسوب می‌شوند.

دیدگاه شاخص پسا ساختگرایان آنست که معنی هیچ متنی نمی‌تواند همان چیزی باشد که آن متن در پی بیان آن است. از دیدگاه آنان، متن زنجیره‌ای از دال‌هاست که قطعیت ظاهری معنی و اشاره ظاهری آن به جهانی

مختلفی می‌تواند باشد مثل جبرهای روانی و روان - زبان‌شناسیک نویسنده، یا واقعیت‌های مادی تاریخی زمان نگارش اثر، یا شکل‌های حاکمیت، انقیاد، و حاشیه رانی در ساخت‌های اجتماعی قدرت در زمان نوشتن متن. طرح «الویت نظریه» امروزه در بین منتقدان سبب پیدایش نظریه‌های مخالفی شده است.

پسامدرنیسم / پست مدرنیسم / پسانوگرایی

Postmodernism

این اصطلاح گاه به دوره‌ای در عرصه تاریخ ادبیات فرهنگ غرب اطلاق می‌شود که پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد. این دوره مقارن بود با زمانی که آثار جنگ جهانی اول بر نظام فکری غرب خود را با توتالیتاریسم و نسل‌کشی نازیسم، تهدید جهان به نابودی کامل توسط بُمب اتم، انهدام روز افزون محیط طبیعی، و نشانه‌های وخیم افزایش جمعیت نشان داد. پسامدرنیسم* نه تنها ادامه افراط‌آمیز سنت‌شکنی مدرنیسم است بلکه به نوبه خود عدول از قالب*های مدرنیسم است که تا آن زمان خود تبدیل به سنت* شده بودند. در این راه هنرمندان پسامدرن درصدد غلبه بر باور به «تافتة جدا بافته» (elitism) بودن و برگزیده‌گرایی هنر مدرنیسم بودند و به این منظور از نمونه‌های «فرهنگ توده» در سینما، تلویزیون، کارتون‌های روزنامه‌ای و موسیقی پاپ کمک گرفتند. بسیاری از آثار ادبیات پست مدرن مثل آثار بورخس، توماس پینچون، و رولان بارت آنچنان ژانرهای* ادبی، سطوح سبک‌شناختی (← سبک) و فرهنگی، موضوع‌های جدی و غیرجدی را

«نوشتر» تمام ساخت‌های کلامی را دربر می‌گیرد و به تصنعی بودن مرزهای بین حالت‌های ادبی و غیر ادبی در دلالت سازی اشاره می‌کند. گفتمان امروزه واژه‌ای محوری در بین منتقدانی است که با مفهوم شالوده شکنانه متن، فارغ از شرایط تاریخی خاص مخالفت می‌کنند. برعکس برای اینها گفتمان، زبان اجتماعی و مورد استفاده‌ای است که محصول و تبلور شرایط اجتماعی، ساختار طبقاتی، و روابط خاص قدرت در طول تاریخ است و همواره به دلیل تأثیرپذیری از این عوامل در حال تغییر است (← نقد مارکسیستی، تاریخ‌گرایی نوین).

بسیاری از تحلیل‌گران گفتمان در حوزه اجتماعی با پسا ساخت‌گرایان در این معنی مشترکند که هیچ متنی مقصود خود را بیان نمی‌کند. اما در حالی که منتقدان پسا ساخت‌گرا واژگونی معنی ظاهری را به طبیعت ناپایدار و خود معارض زبان نسبت می‌دهند، تحلیل‌گران اجتماعی گفتمان و منتقدان تحلیل روانشناختی*، معنی ظاهری یا تجلی معانی متن را شکل دگرگون شده و جایگزین معانی پنهانی می‌دانند که نمی‌توان به صراحت بیان کرد زیرا به دلیل موانع روانی، عقیدتی یا انحرافی به عقب رانده شده‌اند. از نظر بعضی از این منتقدان هر سه عامل فوق با همدیگر در عقب راندن معنی پنهان دخیل هستند. اما هر دو گروه از منتقدان اجتماعی و منتقدان تحلیل روانشناسیک بر این عقیده‌اند که معنی ظاهری متن، شکل تحریف شده، جابجا شده، یا کاملاً مسدود معنی واقعی آنست. این معانی واقعی بنابه سابقه نظری منتقد ناشی از عوامل

بیماری روانی ظهور می‌کند. پس به عنوان منشأ واقعیت و عینیت نمی‌تواند مورد اطمینان باشد. نیچه اعتقاد دارد که چیزی به نام عینیت وجود ندارد، به خصوص عینیت علمی. آنچه هست تفساسیریست که از دیدگاه‌های متفاوت بیان شده است. هیچ تفسیری نیز به معنای نهایی منجر نمی‌شود. حقایق چیزی نیستند مگر دروغ‌های سودمند. ما با مفاهیم عقلانی خود به جهان نظم می‌دهیم تا به بقای خود ادامه دهیم، اما این کار چیزی نیست جز تحریف واقعیت. نتیجه چنین فلسفه‌ای نیهیلیسم بود، یعنی تصور ما از جهان خارج بی‌پایه و بی‌بنیاد است و در پس هستی، چیزی جز نیستی وجود ندارد....

بسیاری از گفته‌های نیچه را می‌توان در عقاید پست مدرنیست‌ها دنبال کرد. مثلاً اعتقاد به کثرت و تعدد دنیا، نسبی بودن دیدگاه‌ها، و اینکه جهان چیزی نیست جز افسانه‌ای که ما می‌سازیم. انسان پست مدرن افسانه می‌سراید و به آن ادامه می‌دهد و احتیاجی ندارد این مفاهیم را در پشت کلماتی همچون واقعیت و عینیت پنهان کند.

(صص ۱۲۶-۱۲۴ فانا)

پسانوگرایی (← پسامدرنیسم)

پست مدرنیسم (← پسامدرنیسم)

پس‌هنگام (← نابهنگام‌گرایی)

پند (← حکمت)

پودمان زبانشناختی (← زبان‌شناسی)

پیچیدگی (← هِرم فریتاگ)

Plot

پیرنگ

واژه پیرنگ از هنر نقّاشی به وام گرفته شده و به معنای طرحی است که نقّاشان بر روی

در هم می‌آمیزند که تن به هیچ نوع طبقه‌بندی بر طبق دستورالعمل‌های سنتی ادبی نمی‌دهند. این ناهنجاری‌های ادبی در سایر هنرها بصورت پدیده‌هایی چون هنر پاپ، هنر آپ (op)، آثار موسیقی جان کئنج، و فیلم‌های ژان لوک گدار و سایر کارگردان‌ها تجلی یافته است.

یکی از دغدغه‌های برخی آثار پست مدرن آنست که بنیان‌های تفکرات و تجربه‌های شناخته شده ما را بطوری درهم بریزد که «بی‌معنایی» هستی و «ورطه» یا «خلاء» یا «هیچ» پنهانی را که جهان امن ما تا بحال بر آن استوار بوده است متزلزل سازد.

پسامدرنیسم در ادبیات و هنر، همتای پساساختگرائی* در زبان‌شناسی* و نظریه‌های ادبی است.

«پست مدرنیست‌ها عقاید و اصول مدرنیست‌ها از قبیل حقیقت مطلق، پیوستگی و وحدت را رد می‌کنند، به تعدد فرهنگی نسبیت و کثرت نظر دارند و مخالف عقل‌گرایی علمی و دست‌یابی به وحدت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در عصر مدرن هستند. فلاسفه‌ی پست مدرن اولین کسانی هستند که به وجود «آگاهی کاذب» پی بردند. این نظریه «آگاهی کاذب» را می‌توان در عقاید مارکس، فروید و نیچه جست و جو کرد. مثلاً مارکس عقیده داشت که «آگاهی کاذب» چیزی نیست جز ایدئولوژی. بسیاری از عقاید ما منعکس‌کننده واقعیت‌های اجتماعی نیستند و واقعیات به نفع طبقه‌ی حاکم تحریف می‌شوند. فروید می‌گوید که آگاهی ما تحت تأثیر ناخودآگاه قرار می‌گیرد و گاهی به شکل

بود، شوهر داد و قیمومیت خانواده را به شوهر دختر وا گذاشت. بعد در نزاعی که با کارستم کرد، کشته شد.

اما پیرنگ داستان چنین است:

وقتی در شیراز، دو تالوطی بودند به نام‌های داش آکل و کارستم که کارستم چشم دیدن داش آکل را نداشت برای این که وقتی می‌دید مردم به او احترام می‌گذارند و به خاطر خصلت‌های جوانمردانه‌اش، او را دوست می‌دارند به او حسادت می‌ورزید. آن وقت یکی از حاجی‌های معروف شیراز، در لحظه مرگ، «داش آکل» را به علت اعتمادی که به او داشت، وکیل و وصی خود کرد. «داش آکل» از این وصیت حاجی در دل خشنود نبود زیرا که با زندگی آزاد و بی‌قید و بند او نمی‌خواند. اما خلاف جوانمردی می‌دانست که بر طبق وصیت حاجی عمل نکند. کارستم که دلش می‌خواست به جای داش آکل باشد و به اموال بادآورده و مفتی برسد، از حسادت هرجا می‌نشست شایع می‌کرد که «داش آکل» اموال حاجی را بالا کشیده است. «داش آکل به علت تعهدی که قبول کرده بود، از کشمکش و درگیری با او صرف‌نظر می‌کرد.

در این میان «داش آکل» گرفتاری دیگر نیز پیدا کرد و عاشق دختر حاجی شد اما برای آن که فکر می‌کرد اگر دختر را به زنی بگیرد برخلاف جوانمردی و لوطی‌گری رفتار کرده، عشق خود را به او از همه پنهان می‌کرد. آن وقت خواستگاری برای دختر پیدا شد. «داش آکل» با این که خواستگار از خودش مس‌تر بود موافقت کرد و دختر را به او شوهر داد و اموال حاجی را به او سپرد بعد چون دیگر

کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند؛ طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان بنا می‌کنند. واژه پیرنگ در داستان* به معنی روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطه علت می‌باشد. «شاه مرد و بعد ملکه مُرد» داستان است زیرا فقط ترتیب منطقی حوادث برحسب توالی زمانی رعایت شده است. اما «شاه مرد و بعد ملکه از غصه دق کرد.» پیرنگ است زیرا در این بیان، بر علت و چرایی مرگ ملکه نیز تأکید شده است.

(جر)

آنچه مولانا در حکایت شاه و کنیز گوید:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن

لیک کار از کار خیزد در جهان

ناظر به همین رابطه علت و معلولی است.

به سخن دیگر، پیرنگ، طرح منسجم و همبسته‌ای است که از جایی آغاز می‌شود و به جایی ختم می‌شود و میان این دو نقطه حوادثی رخ می‌دهد که بایکدیگر رابطه علت و معلولی دارند. به دلیل تأکید بر چرایی حوادث، پیرنگ با خلاصه داستان تفاوت دارد. برای نمونه، خلاصه داستان داش آکل / صادق هدایت چنین است:

«وقتی در شیراز دو تالوطی بودند به نام‌های داش آکل و کارستم که دومی چشم دیدن اولی را نداشت. روزی داش آکل را خبر کردند که حاجی آقائی او را در موقع مرگ به عنوان قیم خانواده‌اش معرفی کرده است. داش آکل قیمومیت خانواده را قبول کرد. بعد دختر حاجی را دید و عاشق او شد اما عشق خود را پنهان کرد. بعد از چندی دختر را به اولین خواستگاری که برای دختر پیدا شده

پیرنگ فرعی را پیرنگ دوتالی (double plot) نیز می‌نامند.

پیرنگ فرعی گاه از حیث موضوع کاملاً با اصل داستان بی‌ارتباط است مثلاً در رمانهای (← رمان) پیکارسک* یا قصه*های بلند فارسی نظیر سمک عیار پیرنگ فرعی به طرزی بسیار ابتدائی و مجزا از پیرنگ اصلی به کار گرفته می‌شود. در موارد ذکر شده، تنها نقطه اتصال میان پیرنگ اصلی با پیرنگ فرعی را وجود قهرمانی یگانه تشکیل می‌دهد، و حضور پیرنگ فرعی در درون پیرنگ اصلی فاقد شبکه استدلالی محکم است.

اما در نمایشنامه‌های شکسپیر مثل هاملت و شاه لیر، یا در داستانهای امروزی، پیرنگ فرعی به نحوی مکمل پیرنگ اصلی است یعنی استدلال منطقی حوادث را تقویت می‌کند و نهایتاً در جهت درونمایه* اصلی داستان عمل می‌کند. در این زمینه برای نمونه می‌توان به پیرنگ فرعی نمایشنامه‌ای که هاملت برای اطمینان از جرم عمویش، در حضور او و ملکه ترتیب می‌دهد اشاره کرد.

پیش‌ذهنیت (← زبان‌شناسی)

پیشرو (← طلایه‌دار)

پیش‌هنگام (← نابهنگام‌گرایی)

پیکارو (← روایت پیکارسک)

پیکارون (← روایت پیکارسک)

پیوستارگویی (← گویش)

پیوستگی (← انسجام)

پیوستگی و چسبندگی (← انسجام)

زندگی برایش معنا و مفهومی نداشت، در برخورد با «کارستم» که همیشه مغلوب «داش آکل» بود از خود دفاع نکرد و خودش را به دست او به کشتن داد.

(عد)

تعریف پیرنگ در اصل، از فنّ شاعری ارسطو مایه می‌گیرد. ارسطو، ضمن بحث از تراژدی*، پیرنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز که حتماً نباید در پی حادثه دیگری آمده باشد، میان که هم در پی حوادثی آمده و هم با حوادث دیگری دنبال می‌شود، و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است.

از نظر ارسطو، پیرنگ ایده‌آل از چنان همبستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت آن به کلی در هم می‌ریزد.

پیرنگ با عناصری چون شخصیت* و کشمکش* پیوستگی و رابطه نزدیکی دارد و ممکن است به واژگونی* و کشف* منتهی شود.

در برخی داستانها یا نمایشنامه علاوه بر پیرنگ اصلی، پیرنگ فرعی* نیز حضور دارد.

پیرنگ دوتالی (← پیرنگ فرعی)

Subplot

پیرنگ فرعی

پیرنگ* ثانوی که در درون پیرنگ اصلی داستان* یا نمایشنامه* قرار می‌گیرد اما سرنوشت و سرانجام داستان یا نمایشنامه را رقم نمی‌زند. ساختار توأم پیرنگ اصلی با



قرن هفدهم است که با عنوان سانه‌های روحانی
سروده و هفت سانه آن به ترتیب:

La corona, Annunciation, Nativitie, Temple,
Crucifying, Resurrection, Ascension

نام دارند.

تاریخ ادبیات امریکا

Periods of American Literature

نامگذاری دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات
امریکا به سهولت تاریخ ادبیات انگلستان
نیست. بررسی‌های به عمل آمده در این زمینه
نشان می‌دهد که نام‌گذاری‌ها و تقسیم‌بندی‌ها
در این مورد همواره دچار تغییر و بی‌ثباتی
بوده‌اند. این امر بخصوص از وقتی توجه به
ادبیات زنان و اقلیت‌های قومی بالا گرفته،
چشمگیرتر شده است. از اینرو به تأسی از
تاریخ‌نویسان و اساتید ادبیات امریکا
دوران‌های تاریخ ادبیات صرفاً بر حَسَب
ویژگی‌های غالب و مشخص جدا شده‌اند و از
ذکر نام یا عنوان اجتناب می‌شود. گفتنی است
که در این بررسی وقوع چهار جنگ عمده در
تاریخ امریکا از اهمیتی خاص برخوردار
است زیرا این مقاطع تاریخی (انقلاب امریکا
۱۷۸۱-۱۷۷۵ - جنگ داخلی ۱۸۶۵-۱۸۶۱ -

تأثیری) ← امپرسیونیسم)

تأثیرات فاصله‌گذاری) ← فاصله زیباشناختی)

تاج سانه) ← تاج غزلواره)

تاج غزلواره / تاج سانه / سلسله غزل

Crown of Sonnets

در اصطلاح ادبیات انگلیسی، مجموعه
پیوسته‌ای از هفت سانه یا غزلواره* را گویند
که طرز ارتباط آنها با یکدیگر سبب می‌شود تا
مجموعه حاصل در حکم تاج یا مدیحه* ای
برای شخص مورد نظر شاعر درآید. دلیل
انتساب واژه «تاج» به این سانه‌ها، خصلت و
قصد ستایشگرانه موجود در آنهاست. در این
اصطلاح، کلمه «تاج» در واقع معنای تاجوار
(تاج مانند، هر چیز شبیه تاج) را می‌رساند که
ترکیباتی چون «تاج گل» با استفاده از همین
معنی به وجود آمده است.

در این قسم سانه‌های پیوسته سنت* آن
است که در شش سانه اول، آخرین سطر هر
سانه در ابتدای سانه بعد تکرار شود، و سطر
آخر در سانه هفتم، مکرر مطلع) ← مطلع) یا
نخستین سطر از سانه اول باشد.

یکی از بهترین نمونه‌های تاج سانه از آن
جان دان شاعر متافیزیک) ← شعر متافیزیک)

موضوع‌های مختلف (Poems on Various Subjects) (۱۷۷۳) توسط فیلیپ ویسلی، برده‌ای افریقائی که در آن موقع نوزده سال داشت آغازگر شاخه‌ای از ادبیات امریکا بنام نویسندگان سیاه یا نویسندگان افریقا - امریکائی شد که با وجود تأثیر خاصی که بر ادبیات غرب و امریکا نهاده و با وجود عمر نسبتاً طولانی آن کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پیچیدگی و تنوع بی‌نظیر میراث فرهنگی اقوام افریقا - امریکائی غرب امریکا یا افریقا، کشاورز و شهری، وحدت طلب و سیاهان ناسیونالیست - همه و همه آنچنان تأثیری بر ادبیات امریکا باقی نهاده که وجهه‌ای خاص و متمایز در بین ملل اروپائی بدان بخشیده است.

سالهای بین ۱۷۶۵ (سال لایحه تبر) و ۱۷۹۰ را به عنوان عصر انقلاب (Revolutionary Age) می‌شناسند. این سالها مقارن بود با بیانیه‌های تأثیرگذار توماس پین، مقاله‌های توماس جفرسون تحت عنوان «موقعیت ویرجینا برای آزادی مذهبی» (Statue of Virginia For Religious Freedom) و «بیانیه استقلال» (Declaration of Independence)، انتشار روزنامه‌های هواداران فدرال (The Federalist Papers) به جانبداری از قانون اساسی (مخصوصاً مقاله‌های آلکساندر هامیلتون و جیمز مادیسون)، و انتشار اشعار میهنی و طنز* آمیز فیلیپ فرنو و جول بارلو.

- ۱۸۶۵-۱۷۷۵: در ایمن دوران دو دوره شاخص است: سالهای ۱۸۲۸-۱۷۷۵ که به دوره ملی اول (Early National Period) مشهور است و با پیروزی دمکراسی جفرسون در سال

جنگ جهانی اول ۱۹۱۸-۱۹۱۴ - جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵-۱۹۳۹) جریان‌های متعددی را در حیات ادبی امریکا پدید آورده است. نامگذاری این جریان‌ها یا بر حسب زمان است یا بر حسب سازمان سیاسی حاکم بر زمان یا حال و هوا*ی صور خیال* و یا بر حسب قالب* ادبی رایج:

- ۱۷۷۵-۱۶۰۷: این دوران بطور کلی مقطعی را در بر میگیرد که با ورود نخستین مهاجران به جیمز تاون آغاز و با انقلاب امریکا پایان یافت و به دوران استعمار (Colonial Period) معروف است. آثار این دوران عمدتاً مذهبی، کاربردی، یا تاریخی می‌باشد. از افراد صاحب نام در این دوران (قرن هفدهم) که در زمینه خاطرات و روایت*های مربوط به تاریخ اولیه بعضی مستعمره‌ها آثاری از خود به جا نهاده‌اند می‌توان ویلیام برادفورد، جان وینتروپ و متالۀ مسیحی کاتون مایر را نام برد. در قرن هجدهم جاناثان ادواردز در فلسفه و الهیات، و بنیامین فرانکلین به عنوان نخستین نویسنده برجسته در زمینه نشر* جزیل و شفاف شایان ذکر می‌باشند. از شعرای این دوران یکی ادوارد تیلور است که آثارش در سال ۱۹۳۷ برای نخستین بار چاپ شد و دیگری آن برادسترت می‌باشد. اشعار ادوارد تیلور از جمله اشعار متافیزیکی (- شعر متافیزیک) به سبک* و سیاق شعرای متافیزیک انگلستان است، و مضامین (- مضمون) اشعار آن برادسترت برگرفته از مسائل زندگی، امور خانه و اعتقادات دینی می‌باشد.

از سوی دیگر اشعار کتاب اشعاری راجع به

۱۸۲۸ خاتمه یافت. این سالها نوید نخستین آثار ادبی آمریکا را بهمراه داشت. آثاری که در این دوره پدید آمدند عبارتند از: رودروشی (*The Contrast*) (۱۷۸۷) اثر رویال تای لِر (نخستین کمدی * امریکائی)، نخستین رمان * امریکائی با عنوان قدرتِ همدردی (*The Power of Sympathy*) (۱۷۸۹) اثر ویلیام هیل براون، و تأسیس نخستین مجلهٔ ماندگار امریکائی با نام *The North American Review*. آثار دیگر عبارتند از مقاله *ها و داستان *های واشینگتن ایروینگ، نسخهٔ امریکائی رمان گوتیک * توسط چارلز بروک دِن براون کارهای جیمز فنی مور کوپر، نخستین رمان نویس برجسته امریکائی؛ اشعار ویلیام کالِن بریانت و ادگار آلن پو که کاملاً از نحلهٔ اشعار انگلیسی مستقل بود، چاپ نخستین مجموعه از مجموعه‌های روایت‌های بردگان که به نقل حوادثی می‌پردازد که بردگان سیاه در جریان فرار یا آزادی تجربه کرده بودند. از دیگر نمونه‌های اینگونه آثار می‌توان به حکایت زندگی فردریک دوگلاس (۱۸۴۵) نوشته فردریک دوگلاس و حوادثی در زندگی یک دختر برده (۱۸۶۱) اثر هاریت جاکوب اشاره کرد.

دوره بین سالهای ۱۸۶۵-۱۸۲۸ که تا وقوع جنگ داخلی ادامه دارد با عناوین دورهٔ رمانتیک در آمریکا (*Romantic Period in America*) دورهٔ رنسانس آمریکا (*American Renaissance*) دورهٔ فلسفهٔ الهیون (*Age of Trancenden talists*) مشخص شده‌اند. نویسندگان و شعرای عمده این دوران که دوران شکوفائی ادبیات ملی آمریکا محسوب

می‌شود عبارتند از: اف. او. ماتیسه‌سن، رالف والد امرسون (و فلسفه اشراقی‌اش)، تارو، مارگارت فولر (که نخستین فمینیست امریکائی است)، هاثورن، میلویل، هاریت بیچراستو، ویلیام گیل مور سیمز، جان گرین لیف وی تی‌پر، ادگار آلن پو، هنری وادزورث لانگ فلو، و والت ویتمن. در زمینه نقد نیز نخستین نقدهای ادبی (- نقد ادبی) توسط ادگار آلن پو، سیمز، و جیمز راسل لاول در این دوره نوشته شد. سنت شعر زنان افریقا آمریکائی با آثار فرانسیس اِلِن واتکینز هارپر و رمان افریقائی توسط ویلیام ولز براون. (با رمان *Clotel*) (۱۸۵۳) و هاریت ای. ویلسون (با رمان *Our Nig*) (۱۸۵۹) ادامه یافت.

۱۸۱۲-۱۸۶۵: در این سالها تأثیرات فاجعهٔ بار جنگ داخلی از یکسو، و پیدایش دو پدیدهٔ صنعتی شدن و گسترش شهرنشینی در شمال آمریکا از سوی دیگر، تأثیر ژرفی بر حال و هوای ادبیات آمریکا برجا نهاد. سال‌های ۱۸۶۵-۱۹۰۰ که معمولاً به دورهٔ رئالیست (*Realist Period*) شناخته شده با رمان‌های مارک تواین، ویلیام دین هاوِلز، هنری جیمز، جان. و. دی فوریت، هارولد فردریک، و نویسنده سیاهپوست چارلز چس نات متمایز می‌شود. این رمان‌ها برخلاف رمانس *های پیش از خود حال و هوائی واقع‌گرایانه داشتند. نویسندگان دیگری هم در این دوره آثاری پدید آوردند که صُغفهٔ محلی * نواحی خاصی را منعکس می‌کرد مثل پرت هارت (کالیفرنیا)، سارا اُورن جوِرت (مِیْن)، مِری ویلکینز فری مَن (ماساچوست)، جورج و کی‌بل، و کیت چاپین (لویزیانا). از چاپین به

آزاد (← شعر آزاد) ویلیامز و تجربه‌های کامینگز و بسیاری تجربه‌های دیگر. از بین نویسندگان برجسته در زمینه قصه* ادیث وارتون، سینکلر لوئیس، اِلن گلاسگو، ویلا کاتر، گرترو اشتاین، شروود آندرسون، جان داس پاسوس، اف. اسکات فیتز جرالذ، ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، توماس ولف، و جان اشتاین بک. نخستین نمایشنامه* نویسان بزرگی نیز که در این دوران ظاهر شدند: یوجین اونیل، وان وایک بروکس، تی. اس. الیوت، ادموند و ملیسون و ه. ل. مینکن.

شعرا و نویسندگان این دوران را بنا به حال و هوای آثارشان در گروهانی چون عصر جاز (Jazz Age)، رنسانس هارلم (Harlem Renaissance) (لانگستون هیوز، جیمز والدان جانسون، کلود مکلی، و. ای. بی. دوبوا، و جیمز بالدوین)، و نسل گمشده (Lost Generation) قرار داده‌اند. (این عنوان را نخستین بار گرترو داشتاین به کار برد).

۱۹۳۹ تا دوران معاصر: وقوع جنگ جهانی دوم و تأثیرات ناشی از فعل و انفعالات سیاسی با مسکو، بنیادگرایی ادبی را در آمریکا خاتمه داد. چندین دهه آموزه‌های مکتب نقد نوین* (که گروهی از نویسندگان محافظه کار در جنوب به نام Agrarian ها (کشاورزان) بر آن حاکم بودند و اینها نهضت بازگشت به طبیعت را شعار می‌دادند) بر دیدگاههای نقد ادبی آمریکا سایه افکنده بود. بموجب این رویکرد آثار ادبی جدای از شخصیت شاعر یا نویسنده آن و صرفاً به لحاظ ویژگی‌های شکلی آن و بعنوان هویتی طبیعی و خودمختار بررسی می‌شد. اما گروهی دیگر به رهبری ادموند

عنوان نخستین رمان‌نویس برجسته فمینیست نام برده می‌شود. در زمینه شعر والت ویتمن، امیلی دیکنسون، سیدنی لانی بر (با تجربه در اوزان موسیقی)، شاعر و نویسنده سیاهپوست، پُل لارنس دانیر، و بالاخره استفن کرین که با وجود عمر کوتاه، اشعارش بعدها الهام‌بخش اشعار ایماژیست‌هائی (← ایماژیسم) چون ازراپاوند گردید. استفن کرین در زمینه قصه کوتاه (← داستان کوتاه) و رمان‌های کوتاه نیز آثار برجسته‌ای از خود باقی نهاده است. سالهای ۱۹۱۴-۱۹۰۰ را که همزمان با خلق رمان‌های فرانک نوریس، جک لندن، و تئودور درایزر است به اعتبار این آثار دوره ناتورالیستی (Naturalistic Period) می‌نامند. در این آثار شخصیت* داستان* ها قربانی انگیزه‌های غریزی و عوامل اجتماعی می‌باشند.

۱۹۳۹-۱۹۱۴: ویژگی عمده این دوران شوک ناشی از رکود اقتصادی (شروع ۱۹۲۹) بود که موجب پیدایش «ادبیات مدرن» آمریکا شد. این دوره از نظر اهمیت با دوره رنسانس آمریکا در میانه قرن نوزدهم برابری می‌کند با این تفاوت که نویسندگان و شعرای این دوره وجهه‌ای بین‌المللی یافتند. این دوره مقارن بود با چاپ تجربه‌های تازه شعرائی چون: ادگاری ماسترز، ادوین آرلینگتون رابینسون، رابرت فراست، کارل سندبرگ، والاس استیونس، ویلیام کارلوس ویلیامز، ازراپاوند، رابینسون جونز، ماریان مور، تی. اس. الیوت، ادنا سنت ونسان می‌لی، ای. ای. کامینگز، و آثار شعرای ایماژیست مثل امی لاول، ه دی (هیلدل دولتیل)، اشعار موزون فراست و اشعار

گسترده‌تر و متنوع‌تر از آن است که بتوان در حال حاضر آن را تحت تقسیم‌بندی معینی معرفی نمود.

تاریخ ادبیات انگلستان

Periods of English Literature

- دوره انگلیسی قدیم (۱۰۶۶-۴۵۰ م.) این دوره را دوره انگلوساکسون هم می‌نامند که از هجوم قبایل ژرمن به انگلستان ِ کلتی شروع شد و با حمله نورمان‌های فرانسوی پایان یافت. ادبیات انگلوساکسون‌ها تنها پس از گرویدن آنها به آیین مسیحیت در قرن هفتم از شکل شفاهی به شکل مکتوب متحول شد. از آثار این دوره بیوولف (قرن هشتم) که حماسه* بزرگ زبان ژرمن است و همچنین غمنامه* های غنائی (- شعر غنائی) «سرگردان» و «دریانورد» و «دور» با موضوع‌های برگرفته از دوران پیش از مسیحیت را باید نام برد. کادمون و سینه‌ولف از شعرانی بودند که اشعارشان مضامین مذهبی و مسیحی داشت. آلفردکبیر نیز از پادشاهان ساکسون غربی (قرن نهم)، بسیاری از کتابهای لاتینی را به انگلیسی قدیم ترجمه کرد و وقایع‌نگاری* انگلوساکسون را بنیان نهاد.

- دوره انگلیسی میانه (۱۵۰۰-۱۰۶۶): این چهارقرن و نیم از آغاز تسلط نورمن‌ها بر انگلستان شروع می‌شود. این دوره موجب تغییرات اساسی در زبان، حیات و فرهنگ انگلستان گردید. بخشی از این دوران که سالهای ۱۳۵۰ تا ۱۱۰۰ را دربر می‌گیرد بعنوان دوره انگلونیورمن می‌شناسند. در این دوران گویش فرانسوی بعنوان طبقه حاکم بر

ویلسون و لیونل تریلینگ (روشنفکران نیویورک) آثار ادبی را در بستر زندگی و خلیقات و زمان و مکان نویسنده/ شاعر آن بررسی می‌کردند و رویکردی تاریخ‌گرایانه و اومانستی به ادبیات داشتند. از دهه ۱۹۷۰ مستقدان امریکائی شکل‌ها و نظریه‌های پسااستگرائی* را در عمل به کار می‌برند. دهه ۱۹۵۰ با ظهور گروه Beat Writers، نویسندگان ادبیات پوچ‌نما*، شعرای سوه‌سیاه (Black Mountain Poets)، شعر اعترافی*، و شعرای نیویورک، و نیز با آثار هنری میلر، و ولادیمیر ناباکوف شناخته شده است.

دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ زمان ظهور پدیده فرهنگ متقابل (Counter Culture) بود.

از جمله نویسندگان برجسته پس از جنگ دوم می‌توان افراد زیر را نام برد:

ولادیمیر ناباکوف، یودا وایلتی، رابرت پن‌وارن، برنارد مالامود، جیمز گالدکوزن، سال‌پلو، مری مک کارثی، نورمان می‌لر، جان آیدایک، کورت واینگات، توماس پینچون، جان باژت، و ای. ل. دکترو. در شعر: ماریان مور، رابرت پن‌وارن، تئودور روئکا، الیزابت بی‌شاپ، رابرت لاول، آلن گنیزبرگ، آدریان ریچ، سیلویا پلاث، آ. آر. آمونز، و جان آش‌بری در نمایشنامه: تورنتون وایلدنر، آرثور میلر، تنسی ویلیامز، و ادوارد آلبی. از نویسندگان افریقائی - امریکائی: رالف ایلسون، جیمز بالدوین، ریچارد رایت، گوندلین بروکس، زورا نیل هورستون، ایمامو امیری بَرکه، لورن هانس‌بری، نیکی جیوانی، آلیس واکر، وتونی موریسون.

گفتنی است صحنه ادبی معاصر در امریکا

«دوره اول ویکتوریا» و «دوره دوم ویکتوریا» (۱۸۷۰) تقسیم می‌شود. این دوران عصر انقلاب صنعتی، آغاز خودآگاهی زنان و نهضت فمینیستی، و تأثیر تئوری اصل انواع داروین و گسترش نهضت پوزیتیویسم است. اهم شعرای این دوره آلفرد تنی سون، رابرت براونینگ، الیزابت بارت براونینگ، ماثیو آرنولد، و جرارد مانلی هاپکینز می‌باشند. مقاله‌نویسان (← مقاله): توماس کارلایل، جان راسکین، ماثیو آرنولد، و والتر پاتر. رمان* نویسان: چارلز دیکنز، ویلیام ثاکاری، شارلوت و امیلی برونته، الیزابت گاسکیل، جورج الیوت، جورج میردیت، آنتونی ترولوپ، توماس هاردی و ساموئل باتلر.

دو رویداد مهم ادبی که در این دوره رخ داد عبارتند از دوره ماقبل رافائل یا پیش رمانتیک*، و جمال‌گرایی* و انحطاط*.

- دوره ادوارد (۱۹۱۴-۱۹۰۱): نویسندگان، نمایشنامه‌نویسان و شعرای این دوره: توماس هاردی، آلفرد نویز، ویلیام باتلر ییتز، رودیارد کیپلینگ، جیمز بازی، جان گالز ورنی، جورج برنارد شاو، و نیز نمایشنامه‌نویسان احیاء کلت مثل لیدی گریگوری، ییتز، ه جی. سینج. بسیاری از آثار شاخص در عرصه رمان* نویسی در این دوره پدید آمد مثل آثار توماس هاردی، ژوزف کنراد، فردر مادوکس فورد، ان گالزورنی، ه جی. ولز، رودیارد کیپلینگ، و هنری جیمز.

- دوره جورج: این عنوان به چند دوره در تاریخ انگلستان عطف می‌کند که جورج‌های مختلف سلطنت کرده‌اند. اما آخرین جرج بین

جامعه بر تمام انگلستان غالب شد و زبان انگلیسی قدیم عمدتاً برای ترجمه متون مذهبی به کار می‌رفت. ورود بسیاری از لغات فرانسوی در زبان انگلیسی رسمی حاصل این دوران می‌باشد. این دوران با ظهور چاسر و جان گاورد و با ظهور زبان انگلیسی جدید یعنی زبانی که نزدیک به انگلیسی امروز است خاتمه یافت.

- دوران نوزائی* / رنسانس (۱۶۶۰-۱۵۰۰)

- دوران الیزابت* (۱۶۰۳-۱۵۵۸)

- دوران ژاکوب* (۱۶۲۵-۴۵)

دوره جمهوری (commonwealth period) یا (puritan interregnum): از پایان جنگ داخلی و اعدام چارلز اول (۱۶۴۹) شروع می‌شود دو تا احیاء سلطنت* خاندان استوارت با سلطنت چارلز دوم در ۱۶۶۰ پایان می‌پذیرد. در این دوران مجلس انگلستان تحت حکومت اولیور کرامول پیوریتان بود. نمایش* به دلایل آموزه‌های دین مسیح و کیش پیوریتان بمدت ۸۰ سال تعطیل شد. نوشته‌های سیاسی میلتون، و رساله سیاسی هابس با عنوان *Leviathan* (۱۶۵۱)، و آثار سر توماس براون، و اشعار هنری وان، ادموند والر، ابراهام کاولی و آندرو مارول متعلق به این دوران است.

- دوره نوکلاسیک* (۱۷۸۵-۱۶۶۰)

- دوره احیاء سطنت*

- دوره آگوستین* (← عصر آگوستین)

- عصر احساس‌گری*

- دوره رمانتیک (← رمانتیسیم)

- دوره ویکتوریا (۱۹۰۱-۱۸۳۰): دوره

حکومت ملکه ویکتوریا و عصر گسترش امپراطوری انگلستان بود. این دوره خود به دو

ایرانی‌ها و هندی‌ها یکی بوده است و تا قرن ۱۴ ق.م. را دربر می‌گیرد.

۲- دوره اوستا یا دوره مخصوص ایرانی که از قرن ۱۴ ق.م. تا اواخر قرن هشتم ق.م. به طول انجامید و طی آن زبان ایرانی و هندی از یکدیگر جدا شد. گاتاها نمونه زبان این دوره است.

۳- دوره ایرانی مغلوط یا عصر سمیتیکی که از قرن دهم ق.م. شروع و در نیمه قرن ششم ق.م. به پایان می‌رسد. در این دوره دولت هخامنشیان تأسیس می‌شود، آشوری‌ها تسلط می‌یابند و پاره‌ای الفاظ سمیتیکی و کلمات آشوری و آداب و رسوم سامی وارد فرهنگ ایرانی می‌شود.

۴- دوره فرس قدیم: از نیمه قرن ششم ق.م. تا سال سیصد و سی و یک ق.م. ادامه یافت. زبان این دوره از مشتقات زبان آریایی یعنی برادر سانسکریت و اوستا، پدر زبان پهلوی، و جد زبان فارسی امروزی است. آثار مکتوب این دوره کتیبه‌های هخامنشی قابل ذکر است که عموماً به خط میخی می‌باشند و قدیمترین آثار خطی ایرانیان شناخته شده‌اند.

گاتاها از اشعار این دوره است که نوعی شعر مثنوی* و از اشعار قدیم ایرانیان می‌باشد.

ب) دوره فترت و انحطاط ادبی* که دوره اسکندری و اشکانی نیز نامیده شده است. در این دوره سه زبان و فرهنگ یونانی، رومی و آرامی یا قوم بنی‌سام در زبان فارسی نفوذ کرد. این دوره از سال ۳۳۱ ق.م. تا سال ۲۲۶ میلادی را دربر می‌گیرد.

ج) دوره قدیم دوم: که سالهای ۶۵۰-۲۲۶ میلادی را شامل می‌شود.

۱۹۳۶-۱۹۱۰ حکومت می‌کرد. اصطلاح شعر جورجی، (Georgian Poetry) به سروده‌های اطلاق می‌شود که موضوع روستائی، شیوه ظریف، و قالب* سستی دارد.

- دوره مدرن (- مدرنیسم) -

تاریخ ادبیات ایران

Periods of Persian Literature

محققان* تاریخ ادبیات هر ملتی را برای سهولت بررسی بر حسب ویژگی‌های سبک‌شناختی (- سبک‌شناسی)، گرایشات، و سپس زمینه‌های تاریخی به مقاطع مختلفی تقسیم می‌کنند. تاریخ پایان یک مقطع و شروع مقطع دیگر تاریخی دقیق نیست زیرا جریان‌های ادبی مانند هر جریان فرهنگی دیگر به یکباره شروع نمی‌شود و ناگهانی پایان نمی‌یابد. بنا به رویکرد تطبیقی که بر این فرهنگ حاکم است، تاریخ ادبیات ایران، انگلستان، و آمریکا هر یک بطور جداگانه اما مختصر ذکر شده است تا ضمن آگاهی خواننده از مشخصات ادبیات در هر دوران، وی را قادر سازد با یک نگاه، مقایسه‌ای میان ادبیات دوره‌ای خاص در این سه حوزه به عمل بیاورد و از این رهگذر دیدگاهی اجمالی و تطبیقی به دوران‌ها کسب کند.

تاریخ ادبیات ایران به دو عصر قبل از اسلام و عصر اسلامی تقسیم می‌شود.

عصر قبل از اسلام شامل سه دوره است: الف) دوره قدیم اول - از قدیمترین ازمه و با قتل داریوش سوم و انقراض هخامنشیان به دست اسکندر مقدونی قرین است. این دوره نیز به چند دوره کوتاهتر تقسیم می‌شود:

۱- دوره ایرانی و هندی: در این دوره زبان

مشروطیت را دربر می گیرد و شامل عهد نادری، زندیه و قاجاریه می باشد. این دوره را عهد قاجاری و امیرکبیر یا عهد سبزواری و قآنی هم می نامند.

دوره چهارم: از مشروطیت تا کنون.

در تقسیم بندی دیگری دوران های تاریخ ادبیات ایران به شش دوره زیر تقسیم شده است:

- ۱) از ظهور اسلام تا روی کار آمدن غزنویان
- ۲) از ظهور غزنویان تا دولت سلجوقی.
- ۳) از ابتدای دولت سلجوقی تا حمله مغول.
- ۴) از شروع حمله مغول تا تشکیل دوره صفوی.

۵) از تشکیل دوره صفوی تا تشکیل سلسله قاجار.

۶) از ابتدای سلسله قاجاریه تا مشروطیت ایران.

(← سبک های شعر و نثر فارسی)

تاریخ گروانی نوین New Historicism

از دهه ۱۹۸۰ تاریخ گرائی نوین عنوان شیوه ای از مطالعات ادبی شده است که طرفداران آن در مخالفت با صورتگرایی (← صورتگرایان روسی) نقد نوین* و نقد شالوده شکنانه* اتخاذ کرده اند. در این رویکرد به جای آنکه اثر ادبی فارغ از عوامل محیطی و تاریخی آن بررسی شود، در متن شرایط تاریخی، فرهنگی زمان تولید اثر و نیز شرایط تاریخی - فرهنگی زمان تفسیر* اثر بررسی می گردد. این نوع تاریخ گرائی با تحقیقات ادبی گذشته تفاوت دارد زیرا در آن تحقیقات ادبی، عوامل سیاسی و فکری در تاریخ بعنوان «پیش زمینه» های توجیه کننده برای موضوع

این دوره مقارن با انقراض دولت اشکانی، انقراض ساسانیان، و قتل یزدگرد سوم در ۶۵۰ میلادی است. بعدها تمدن اسلامی بر پایه تمدن ایرانی این دوره بنیان نهاده شد. زبان این دوران پهلوی بوده است که زبانی مابین فرس قدیم و فارسی امروز است. اشعار ایرانیان در این دوره قطعاً دارای وزن* لااقل به معنی مجازی یعنی وزن ایقاعی (← ایقاع) و برخوردار از نوعی سجع* است اما از عروض* نشانه ای در دست نیست. به سخن بهتر شعر دوره ساسانیان نوعی تناسب و الحان و اوزان غنائی (← شعر غنائی) مخصوص داشته است.

عصر اسلامی

این عصر را برخی به چهار دوره و برخی به شش دوره تقسیم کرده اند.

در تقسیم بندی اول دوره ها از این قرارند:

دوره اول: از انقراض ساسانیان تا حمله مغول را دربر می گیرد. در این دوره ایران تحت حکومت خلفا، طاهریان، صفاریان، سامانیان، غزنویان، آل زیار، آل بویه / سلاجقه، اتابکان و خوارزمشاهیان قرار داشته است. این دوره را عهد برمکی و عباسی یا عهد سامانی و غزنوی، یا عهد ابن سینا و فردوسی هم می نامند.

دوره دوم: از حمله مغول آغاز می شود و به انقراض صفویه می انجامد. این دوره عصر حکومت مغول ایلخانیان، آل مظفر، تیموریان، ترکمانان و صفویه بر ایران بوده است. این دوره را عهد مغولی و صفوی یا عصر خواجه نصیر طوسی و سعدی هم نامیده اند.

دوره سوم: از انقراض صفویه تا عهد

اینکه هر متنی شماری از صداهاى مستقل و معارض را باز مى‌تابد. ۴) پیشرفت‌هاى اخیر در مرده‌شناسى فرهنگى بویژه این نظر کلیفورد گیرتس که فرهنگ متشکل است از مجموعه‌هاى متمایزى از نظام‌هاى دلالت‌گر و نیز استفاده‌ی وی از آنچه وی «توصیف‌هاى قطوره» (thick descriptions) مى‌نامد (یعنى تحلیل یا قرائت دقیق یک حادثه یا محصول اجتماعى بطورى که بتوان معنی آن را برای افراد مبتلا به آن بازگشائی نمود یا کشف الگوی سنت‌ها، رمزها، و حالات فکر که یک موضوع فرهنگی را به آن معانى مشحون مى‌سازد).

لویس مونت دُز در توصیف تاریخ‌گرایی مدرن آن را «دغدغه‌ای دو طرفه نسبت به تاریخت (historicity) متون و متنیّت * تاریخ» مى‌نامد. این وجه تاریخی بر مفاهیمی استوار است از این قبیل: تاریخ مجموعه‌ای از حقایق عینی و ثابت نیست همچون ادبیاتی که تاریخ با آن در تعامل است، بلکه متنی است نیازمند تفسیر؛ متن خواه تاریخی باشد خواه ادبی، بهر حال نوعی گفتمان * است که اگرچه ظاهراً واقعیت بیرونی را ارائه می‌کند یا باز می‌تابد، در حقیقت شامل آن چیزی است که محاکات * خواننده می‌شود یعنی شامل شکل‌گیری‌های کلامی است که «محصولات نظام عقیدتی» یا «ساختارهای فرهنگی» یک دوران خاص می‌باشند؛ و این محاکات‌های فرهنگی و اعتقادی در متون عمدتاً برای باز آفرینی، تأیید و تبلیغ به نفع ساخت‌های سلطه‌گری و تسلیم‌سازی در جامعه‌ای خاص است. در این نگرش کلی است که بین طرفداران تاریخ‌گرایی نوین شاهد اختلاف

مشخص ادبیات در زمان و مکانی خاص بکار گرفته می‌شوند.

آنچه در تاریخ‌گرایی نوین صفت ممیزه آن بعنوان رویکردی پسا ساختگرا * محسوب می‌شود، پیامد مفاهیم و شیوه‌هائی است که از نظریه‌های ادبی مختلف اخیر و نیز از سایر نوشته‌ها جمع‌آوری کرده است. مهمترین این عوامل تأثیر گذار عبارتند از:

۱) نظریات منتقد مارکسیست معاصر، لویس آلدوسر در باب نظام عقیدتی. به عقیده آلدوسر نظام عقیدتی خود را در شیوه‌های مختلف گفتمان * در هر یک از نهادهاى نیمه - خودمختار و در دوران‌های مختلف نشان می‌دهد. همچنین نظام عقیدتی طوری عمل می‌کند تا خواندگانش را در موقعیت «فاعل» گفتمان، در حقیقت به نفع طبقه حاکم، تابع و مطیع خود کند. ۲) نظریه میشل فوکو که می‌گوید الگوهای روابط قدرت در هر دوره‌ای در جامعه مفاهیم، تقابل‌ها، و درجه بندى‌های گفتمان آن دوره را تشکیل می‌دهند و بدین ترتیب این الگوها اموری چون حقیقت و دانش و هر آنچه را از نظر انسانی بهنجار می‌نامند معین می‌کند و در نهایت سختگیری به تعریف و طرد هر آنچیزی می‌پردازند که در آن دوره بعنوان جنایت، جنون یا انحراف جنسی شناخته شده‌اند. ۳) مفهوم محوری نقد شالوده شکنانه (← نقد شالوده شکنی) مبنی بر اینکه همه متن * ها درگیر حالت‌های دلالت‌سازی هستند که با یکدیگر در ستیزند، و رسوخ این نظریه با نظریه مکالمه‌ای بودن متون ادبی (← نقد منطق مکالمه‌ای) میخائیل باختین مبنی بر

قدرت، کار و تولیدات جای دارد که به همه اینها تاریخ می‌گوئیم. این مستقدان مرزبندی‌های ذهنی بین متون ادبی و غیرادبی را زاینده نظام‌های فکری پس از رنسانس* می‌دانند.

اما آنها نیز چنین مرزبندی‌هایی را البته صرفاً برای مهارت در مباحث نقد ادبی بکار می‌گیرند و تأکید می‌کنند که باید به تمام این مرزبندی‌های تصنعی به عنوان مرزهایی کلاً نفوذناپذیر در برابر داد و ستد بین عوامل و نیروهای مختلف نگاه کرد. اصطلاحات مورد نظر تاریخ‌گرایان نوین برای چنین داد و ستدهایی (بین حالت‌های مختلف یک گفتمان و متن، یا بین متون مختلف، یا بین یک متن و بافت فرهنگی و نهادینه) «مذاکره»، «مبادله»، «معامله» و «گردش» است. این استعاره*ها نه تنها برای نشان دادن رابطه نوسانی و دوطرفه بین شاکله‌های فرهنگ به کار می‌روند بلکه از حیث ریشه لغتی نشان دهنده حدودی هستند که به کارها و ارزش‌های مناسبات مصرفی در سیستم سرمایه داری، ادبیات و زیباشناسی* و سایر نهادهای اجتماعی را تغذیه می‌کنند. گرین بلات در توضیح این نکته می‌نویسد: «مذاکره» که منجر به تولید و چرخش اثر هنری می‌شود، «مبادله سودآور متقابل» را در پی دارد که شامل «بازگشت سود و لذت می‌شود و در آن ارز، پول، و عنوان اجتماع بطور ثابتی دخیل هستند».

۳- مفهوم مبتنی بر انسان باوری* که قائل به وجود طبیعت مشترک بین نویسنده اثر ادبی، شخصیت*های آن، و مخاطبان نویسنده

می‌باشیم. در عین حال غالب نوشته‌های تاریخ‌گرایان نوین مدعی نظریات زیر هستند:

۱- ادبیات در قلمروی «فرا - تاریخی» زیباشناسی* قرار ندارد و مستقل از شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی زمان خود نیست که بتوان آن را با معیارهای بی‌زمان هنر سنجید. برعکس، متن ادبی مانند هر متن دیگری اعم از دینی، فلسفی، حقوقی، علمی، و غیره - تابع شرایط زمان و مکانی است که متن در آن شکل می‌گیرد. خطای رایج در نقد ادبی آنست که متن ادبی مجموعه‌ای خودمختار از معانی ثابت تلقی می‌شود که در آن تمام کشمکش*ها بشیوه‌ای هنری حل و فصل می‌شوند. حال آنکه بسیاری از متون ادبی صداها یا ناسازی را برمی‌تابند که نه تنها صدای نیروهای رسمی است بلکه صدای تمام نیروهای مخربی است که در آن دوران وجود دارند. از آن گذشته، آنچه ظاهراً حل و فصل هنری در پیرنگ ادبی است و به خواننده رضایت می‌بخشد، نوعی فریب است چرا که در صدد پوشیدن کشمکش‌های پنهان قدرت، طبقه، جنسیت، و گروه‌های اجتماعی است که سازنده تنش‌های واقعی و زیرین معانی ظاهری در متن ادبی می‌باشند.

۲- تاریخ طرح پایدار و همگونی از حقایق و رویدادها نمی‌باشد که بتوان آن را پس زمینه ادبیات یک دوران خاص یا در ارتباطی یک طرفه بازتاب شرایط مادی آن دوران به شمار آورد. برعکس ادبیات و متون ادبی از دیدگاه تاریخ‌گرایان نوین، در بستری از نهادها، عقیده‌ها، روابط فرهنگی ناشی از اعمال

شکل می‌گیرند و در موقعیت‌های خاصی واقع می‌شوند. بنابراین هر نوع تصویری که تفسیر و ارزشیابی بیطرفانه و غیرشخصی* اثر ادبی را ممکن تصور می‌کند از جمله تصورات باطل در آرمانگرایی انسان باورانه است. همانطور که نظام عقیدتی خواننده می‌تواند با نظام عقیدتی نویسنده متن ادبی همخوان باشد، همانطور هم خوانندگان، متن را به خلق و خوی زمان خود در می‌آورند یعنی طوری به تفسیر اختصاصات فرهنگی و زمان اثر می‌پردازند که گوئی اینها ویژگیهای تجربه جهانی و دائمی بشر هستند.

هر کجا نظام عقیدتی خواننده با نویسنده تفاوت داشته باشد، او به تصرف در متن می‌پردازد یعنی متن را طوری تعبیر و تفسیر می‌کند که با تمایلات خودش سازگار شود. تاریخ‌گرایان نوین ادعا دارند که آنها نیز همچون تمام نویسندگان «ذهنیاتی» هستند که به لحاظ شرایط و گفتمان خاص دوران خود شکل گرفته‌اند از اینرو نوشته‌های نقادانه خود آنها نیز بجای کشف مفاهیمی از پیش ساخته شده، به ساختن توصیف معنی متن و تاریخ ادبی و فرهنگی روایت شده در متن می‌پردازند. برای جلوگیری از خطر تصرف بی‌چون و چرادر متون گذشته تاریخ‌گرایان نوین تأکید می‌کنند جریان تاریخ در گذر از زمان، جریان پیوسته و منسجم نیست بلکه دارای گسل و انقطاع است. آنها امیدوارند با این برخورد بتوانند با متون گذشته فاصله‌ای را حفظ کنند و از آن جدا شوند تا آنگاه قادر باشند تفاوت بین فرضیات عقیدتی زمان خود را با زمان آن متون بطور شفاف دریابند.

است. یکی دیگر از تصورات نادرست عقیده‌ای است که بنابه نظر بسیاری از تاریخ‌گرایان نوین از ابتدا به سبب فرهنگ سرمایه‌داری پدید آمده است. آنها همچنین این نظر که اثر ادبی را مخلوق نویسنده‌ای آزاد و خودمختار و دارای هویت واحد، یگانه و مستمر می‌دانند، به بورژوازی ذاتی در نظام انسان باوری (← اومانیزم) منسوب می‌کنند. گرین بسلات در مقدمه کتاب *Self Fashioning Renaissance* (1980) می‌نویسد که وی در جریان نوشتن این کتاب اعتماد اصلی را به خودمختاری بشر از دست داد زیرا «فاعل انسانی خود را بطور قابل توجهی وابسته و حاصل نظام عقیدتی حاکم بر روابط قدرت در اجتماعی معین می‌یابد». زمینه اصلی اختلاف بین تاریخ‌گرایان بر سر حدود حفظ ابتکار و عاملیت نویسنده در اثری است که بعنوان محصول حاضر در بازی قدرت و نظام عقیدتی گفتمان یک دوران تلقی می‌شود. تاریخ‌گرایانی که قائل به وجود آزادی و ابتکار فردی نویسنده در خلق اثر هستند با پیروان نقد سنتی که می‌خواهند هنر خاص و ابداعات (← ابداع) ادبی مؤلف را توضیح دهند تفاوت دارند زیرا تاریخ‌گرایان نوین در بیان این نظریه درصدد فراهم آوردن زمینه‌ای هستند که فرد بتواند به موجب آن در ساختار* قدرت اجتماعی که «بندگی» فرد و نقش وی حاصل آن است، تغییرات بنیادینی را تصور و پی‌ریزی کند.

۴- خوانندگان متون ادبی نیز مثل نویسندگان آن، بندگان هستند که توسط تشکلهای عقیدتی و شرایط دوران خود

نمی‌باشد بلکه شکل «تعیّن یافته» نظام عقیدتی است. اما تاریخ‌گرایان آثار دوره رمانتیک در تمایز از تاریخ‌گرایان آثار دوره رنسانس شیوه بررسی خود را غالباً قرائت سیاسی متون ادبی می‌خواندند. در این شیوه قرائت آنها بر مکانیسم‌های نیمه فرویدی مثل «فرونشانی»، «جابه‌جانی» (← نقد روانشناختی تحلیلی) و «جایگزینی» تأکید می‌ورزند. بنابه ادعای این گروه عقاید سیاسی نویسنده (که نویسنده در فرآیند خلق اثر کاملاً یا تا حد زیادی نسبت به آن ناآگاه است) بطور اجتناب‌ناپذیری شرایط و تعارضات تاریخی زمان خود را به محاق سکوت و «خفا» می‌راند. نخستین هدف خواننده سیاسی گرای متن آنست که از این کشمکش‌ها و فشارهای سیاسی و تاریخی پنهان و بر زبان نیامده در متن پرده بردارد.

در دهه ۱۹۸۰ دیدگاه‌ها و حوزه کاری تاریخ‌گرایان جدید به سرعت به تمام دورانهای مطالعات ادبی گسترش یافت و بطور فزاینده‌ای مورد بحث کنفرانس‌ها، کتابها، مجلات و مقالات قرار گرفت. منتقدان فمینیست (← نقد فمینیستی) این نگرش تاریخی را بر دغدغه‌های خود تطبیق دادند و بر نقش ساختار مذكر قدرت در تشکیل نظام‌های فکری و فرهنگی تأکید می‌نمودند. در عین حال بسیاری از منتقدان علاقمند به ادبیات سیاهپوستان و قومیت‌های دیگر، نقش فرهنگ سازی را که سفیدپوستان اروپائی و حاکم بر این قومیت‌ها تحمیل کرده‌اند و موجب به حاشیه راندن یا از بین رفتن دستاوردهای رنگین پوستان و غیر

عده‌ای از تاریخ‌گرایان نوین قرائت خود را از متون گذشته بعنوان «داد و ستد» بین گذشته و حال تعبیر می‌کنند. در این رابطه دوطرفه ویژگی‌های یک محصول فرهنگی صرفاً به نسبت تفاوت‌هایش از موقعیت تاریخ‌گرا در مقام فاعل قابل شناسائی هستند. این ویژگی‌ها در عوض امکان دستیابی به بینشی معقول نسبت به شکل‌گیری قدرت را مخصوصاً در مورد طبقه، نوع ادبی*، نژاد و قومیت حاکم بر زمان منتقد تاریخ‌گرا فراهم می‌آورد.

افکار، مضامین (← مضمون)، و شیوه عمل نقد تاریخ‌گرایان نوین در اواخر دهه ۷۰ و اوائل دهه ۸۰ و عمدتاً توسط نوشته‌های محققان رنسانس شکل گرفت. توجه این منتقدان بیشتر معطوف به قالب*های خاص ادبی نظیر روستائیان*ها، نقاب*ها و نمایشنامه*ها بود و در این بررسی بر نقش شرایط اجتماعی و اقتصادی مثل حمایت از نویسنده یا شاعر مسئله ممیزی، و امکان دسترسی به چاپ در تشکیل متن تأکید می‌شد. آنان متن را بعنوان «موقعیتی» (site) تحلیل می‌کردند که تمایلات و ساخت قدرت را در خاندان شاهان تودور اجرا و بازسازی می‌کند و در همان حال گوش به زنگ صدای مظلومان، حاشیه نشین‌ها، و هستی‌باختگان است. تقریباً همزمان با این جریان، دانش پژوهان دوره رمانتیک (← رمانتیسم) انگلستان مطالعات مشابهی بر بینامتنیت (← متن و نوشتار) ادبیات و تاریخ انجام می‌دادند و نظریاتی ارائه دادند مبنی بر اینکه محاکات در متون ادبی منعکس‌کننده واقعیت

اروپائیان شده، مورد تأکید قرار دادند. در دهه ۱۹۹۰ تاریخ گرائی نوین به صراحت شالوده شکنی* را از برتری نظری و عملی در حوزه نقد پیشرو* (avant garde) پائین کشانده است. اصطلاح «تاریخ گرائی نوین» را استفن گرین بلات در مقدمه‌ای که بر شماره مخصوص Gener، جلد پانزدهم نوشت (۱۹۸۲) سکه زد. اما او بیشتر میل دارد نوع نقد خود را «بوطبقای فرهنگی» (Cultural Poetics) بنامد تا دغدغه خود را نسبت به ادبیات و هنر بعنوان مکمل سایر فعالیت‌های اجتماعی که در تعاملات پیچیده خود فرهنگ عام زمان خود را می‌سازند، به فرایند بیاورد. یکی از شیوه‌های گرین بلات آنست که نوشته‌های خود را راجع به رنسانس با لطیفه* یا اشاره به متن و موضوعی که ظاهراً ربطی به ادبیات ندارد آغاز می‌کند و موضوع انتخابی را مقید به تحلیل دقیق (یا بقول کلیفورد گیترز: توصیف قطور*) آن می‌کند تا عقیده‌ها، هنجارها، و جنبه‌های بلاغی (← بلاغت) قدرت نهفته در آن را بیرون بکشد و سپس این یافته‌ها را دستاویز تحلیل متن به منظور آشکار ساختن عناصر و الگوهای مشابه در متون همان دوران قرار دهد. بعنوان نمونه در مقاله‌ای با عنوان «گلوله‌های پنهان» (Invisible Bullet) گزیده‌هایی را از کتاب گزارشی مختصر و حقیقی از سرزمین تازه بنیاد شده ویرجینیا (A Brief and True Rrport of the New Found Land of Virginia) (۱۵۸۸) نوشته توماس هاریوت بعنوان گفتمان* شاخص در بین استعمارگران انگلیسی و امریکائی ذکر می‌کند که بدون آگاهی نویسنده به تأیید

«فرضیه ماکیا ولی مبنی بر انتساب اصل قدرت شاهانه به زورگویی و شیادی» می‌پردازد و در عین حال نشان می‌دهد که نویسنده، خوانندگان خود را «بی هیچ مقاومتی به حفظ همان قدرت وادار می‌سازد». گرین بلات همچنین ادعا می‌کند هاریوت به آزمایش ساختار قدرت انگلیسی می‌پردازد که بعداً با نقل صداها و مخالف سرخپوستان امریکائی که مورد ظلم و تعدی قرار داده به آن گواهی می‌دهد. پس از آن، گرین بلات حالت‌های مشابهی از گفتمان متقابل را در نمایشنامه وسوسه / شکسپیر که بین پراسپروی رام کننده و کالیبان محروم شده از سرزمین بومی خود، شناسائی می‌کند و تا بدانجا پیش می‌رود که بطرزی شگفت آور حالت‌های انحرافی مشابهی در مجموعه نمایشنامه‌های «هنری» (Henry) پیدا می‌کند. در قرائت گرین بلات گفتگو* ها و رویدادهای مجموعه نمایشنامه‌های هنری حدودی را که بموجب آن قدرت شاهانه بر حسابگری، فریب و تزویر استوار است، آشکار می‌سازد. اما این نمایشنامه‌ها در نقل صداها و پراکنده و مخرب فالستاف و دیگر نمایندگان فرهنگ‌های درجه دوم در دوران الیزابت* درنگ نمی‌کند. چنین آشکار سازی ای در عین حال برای آنست که خوانندگانش نه تنها ساختار قدرتی را که خود بنده آن هستند بپذیرند، بلکه آن را مورد ستایش هم قرار دهند.

عقیده اصلی گرین بلات آنست که هر نظام سیاسی و فرهنگی پایدار برای حفظ قدرت خود نه تنها تا حدی به عناصر و نیروهای

پیروان مطالعات فرهنگی، جهت نوشته‌ها و تعالیم خود را به ایجاد تغییر در مناسبات موجود قدرتی سوق می‌دهند که به عقیده آنان در حال حاضر بوسیلهٔ جنسیت، نژاد، طبقه اجتماعی، یا قومیت برتر اداره می‌شود.

تاریخیت (← تاریخ‌گرایی نوین)

تازگی (← ابداع نوین)

تأسیس (← قافیه)

تباین (← افتنان)

تبدیل (← بسط)

تبعی (← گرایش)

تجاهل العارف (← پرسش بلاغی)

Analysis

تجزیه و تحلیل

تجزیه در لغت به معنی جزء جزء کردن و موشکافی است و تحلیل در لغت به معنی حل کردن است و در اصطلاح نقد ادبی * مطالعهٔ دقیق عناصر گوناگون و بررسی رابطهٔ میان آنها را با یکدیگر در اثر ادبی گویند.

در اصطلاح ادب، تجزیه همراه با ترکیب، صنعتی دستوری است که بدینگونه آن را تعریف می‌کنند «تحلیل مفردات عبارتها و جمله‌ها طبق قواعد صرف، بدون در نظر گرفتن رابطه و ترکیب آنها».

تجلی

Epiphany

تجلی در لغت به معنی آشکار و روشن شده و جلوه کردن است. در ادبیات فارسی گاه کنایه‌ای از نور خداست که پس از طی منازل سلوک و رسیدن به مقام فناء فی الله، و به اصطلاح عرفا، پس از سیر و سلوک فراوان بر دل سالکان می‌تابد و گاه کنایه از ظهور نور الهی است بر کوه طور که حضرت موسی از آن بیهوش شد:

بر اندازنده فرصت بروز می‌دهد بلکه فعالانه آن را به شیوه‌ای ترویج و تشویق می‌کند که این چالش‌ها در درون نظام حاکم جای بگیرند. این دیدگاه نسبت به گنج‌آیدن نیروهای بر اندازنده در درون نظام قدرت توسط تاریخ‌گرایان نوین که بر قابلیت اندیشه‌ها و کارهای بر اندازنده برای ایجاد تغییرات شگرف اجتماعی تأکید می‌ورزند، با عنوان دیدگاهی «بدبینانه» و «منفعل» (quietesc) مورد انتقاد قرار گرفته است.

— مطالعات فرهنگی (cultural studies): از دیگر

زمینه‌های مرتبط با تاریخ‌گرایی نوین است. این عنوان، تحلیل نقادانه تولید و دریافت تمام نهادها، فرآیندها، و محصولات فرهنگی را که ادبیات در بین آنها تنها یکی از انواع متعدد «ساختارهای نمادین» محسوب می‌شود، نشان می‌دهد. دغدغهٔ عمدهٔ این حوزه آنست که نقش نیروهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، قدرت، و نیز تغییرات تاریخی آنها را در تولید، نگهداری، و ترویج معانی، «حقیقت»، ارزش‌ها، و در نهایت وضع نسبی پدیده‌های مختلف فرهنگی و نهادهای متعلق به آنها شناسائی کند.

یکی از پیامدهای غالب در این رویکرد وارونه کردن تمایز درجه بندی شده بین هنر و ادبیات درجه یک با هنر و ادبیات درجه چندم است، به این معنی که به جای محوریت ادبیات نخبگان، محصولات ادبی و هنری طبقات پائین اجتماع، عوام، و نژادهای دیگر مرکزیت می‌یابد، و در مواد درسی برنامه‌های دانشگاهها، حاکمیت تک فرهنگی جای خود را به حاکمیت چند فرهنگی می‌دهد. برخی از

And grateful memory, as a thing divine.

ترجمه: ... درنگ برق بود؛

آنچه در من روی داد، چنان پیدا و پنهان شد
که برقی [می آید و می رود]؛ اما برقی که
سکنة زمان است

این تجربه معنوی بویژه در آثار جیمز
جویس، نویسنده ایرلندی اهمیت می یابد
زیرا اساس درک آثار این نویسنده مثل
برخاستن فینیقیان و تصویر هنرمند به عنوان مرد
جوان مبتنی بر درک چنین تجاربی می باشد. به
عنوان نمونه در فصل چهارم از کتاب تصویر
هنرمند به عنوان مرد جوان نویسنده برخورد
استفن را با دخترکی در ساحل دریا چنین
توصیف می کند:

تنها و بی حرکت به دورهای دریا نظر
داشت؛ و وقتی حضور و ستایش چشمان او را
احساس کرد، چشمانش را در انقیاد کامل نگاه
او [استفن]، بی هیچ شرم یا دریدگی، به
سوی چرخاند. دخترک نگاه او را مدتی
طولانی تحمل کرد و بعد به آرامی چشمانش
را از او برگرفت و به آب دوخت و در آن حال
آب را به نرمی با پاهایش این سو و آن سوزد.
اولین صدای نرم حرکت سبک آب، سکوت را
شکست، ضعیف و نرم و زمزمه گر، نرم
همچون ناقوس خواب؛ این سو و آن سو، این
سو و آن سو، و بعد تشعشع ضعیفی بر
گونه های دخترک درخشید.

- ای خدای آسمانی! این روح استفن بود که
در جذبه شعفی کفرآمیز چنین فریاد برآورد.
ناگهان از دخترک روی برتافت و در عرض
کرانه پا به گریز نهاد. گونه هایش برافروخته
بودند؛ بدنش در تاب و تب بود؛ اندامهایش

آن سهیل است برق هیبت او
که تجلیش سکنه طور است

ابوالفرج رونی

(فافد)

در آئین مسیحیت تجلی نام جشینی مسیحی
است که در ششم ژانویه هر سال برگزار
می شود و در این روز یحیی تعمیددهنده،
عیسی مسیح را تعمید می دهد و روح القدس
به صورت کبوتر بر بالای سر آنها ظاهر
می شود و این روز به «طلوع آفتاب» معروف
است.

در ادبیات انگلیسی، جیمز جویس نویسنده
ایرلندی، برای نخستین بار این واژه را در
ادبیات به کار بست و آن را به معنی مکاشفه ای
معنوی و ناگهانی که برای ذهن هنرمند هنگام
مواجهه با منظره و شینی عادی رخ می دهد، به
کار برد.

پیش از جویس، شعرای عارف مسلک و
مذهبی انگلیسی از جمله جرج هربرت،
هنری وان و جرارد مایلی ها پکینز در اشعار
خود به بیان مکاشفات روحانی پرداخته اند.
اشعار وردزورث، شاعر رمانتیک (←
رمانتیسم) انگلیسی نیز مشحون به توصیف و
بیان این تجربیات روحانی است. وردزورث،
این لحظات را چون «برق» (moment) می نامد.
او در کتاب چهارم پیش درآمدها می نویسد
هنگامی که برای نخستین بار با دلجانی از
حاشیه لندن گذر می کند، اشکال عادی
خانه ها، پیاده روها و خیابانها به ناگاه بر او نیرو
و معنایی ژرف را آشکار می کنند:

... 't was a moment pause,-

All that took place within me came and
As in a moment; yet with time it dwells,

خدا و ماهیت الهی انسان را می‌بیند. سراسر مثنوی مشحون به اینگونه مکاشفات روحانی است. در غزلیات عارفانه حافظ نیز می‌توان نمونه‌های فراوان تجلی نور خدا را در نموده‌های مادی پیدا کرد. برای مثال غزلی (← غزل) که با مطلع (← مطلع) زیر آغاز می‌شود:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم
ای عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
یا غزلی دیگر با این مطلع:

در ازل پسترو رویت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
و در غزلی این تجربه را چنین باز می‌گوید:
بیخود از شعله پرتو ذاتم کردند
باده از جام تجلی به صفا تم دادند
از بین شعرای معاصر، سهراب سپهری در شعر «صدای پای آب» تحت تأثیر تجربه اینگونه تجلیات عارفانه است وقتی که می‌گوید:

و خدائی که در این نزدیکی است:

لای این شب‌بوها
پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب
روی قانون گیاه.

(سطور ۱۲-۸)

و:

من در این خانه به گمنامی نمناکِ علف
نزدیکم

من صدای نفیس باغچه را می‌شنوم؛

(سطور ۲۲۴-۲۲۲)

در شعر «آب» این شهود ناگهانی و عارفانه در میانه شعر سبب می‌شود روح شاعر به معرفتی تازه نسبت به جهان پیرامونش دست یابد:

می‌لرزیدند. همین‌طور رفت و رفت و رفت، تا آن طرف شنها، و در آن حال دیوانه‌وار برای دریا آواز می‌خواند و فریاد می‌کشید تا به ظهور زندگی که او را فریاد کرده بود، سلام دهد.

خیال دختر برای همیشه تا اعماق روحش نفوذ کرده بود و هیچ حرفی سکوت روحانی خلصه او را بر هم نمی‌زد. چشمان دختر او را فراخوانده بودند و روح [استفن] پذیرای این دعوت شده بود. زیستن، گمراهی، سقوط، فتح، بازآفرینش زندگی از زندگی! فرشته‌ای نافرمان بر او ظاهر شده بود؛ فرشته جوانی و زیبایی فانی، فرستاده‌ای از فضاهاى روشن و صادق زندگی، تا در یک لحظه از خلصه و شور، دروازه‌های رو به شکوهمندی را پیش رویش بگشاید. رفت و رفت و رفت و رفت! جویس می‌نویسد: «منظورش [استفن] از تجلی، حدوث جلوه‌ای روحانی و ناگهانی بود. ذات و ماهیت او، از پس پوشش ظاهریش بر ما آشکار می‌شود. ذات عادی‌ترین ماده‌ها به نظرمان متشعشع می‌رسد و [بدین‌سان] ماده به مرحله تجلی دست می‌یازد.»

در ادبیات فارسی اشعار عارفانه، سرشار از بیان اینگونه لحظات مکاشفه و الهام* است. برای مثال آغاز مثنوی معنوی بیانگر همین تجربه شهودی از تجلی نور خدا در اشیاء و مناظر مادی و عادی است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند

وز جدائی‌ها شکایت می‌کند

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند

از نسفیرم مرد و زن نالیده‌اند

شاعر در رابطه میان نی و نیستان، تجلی نور

بود امروزه فقط به معنی «گوشت حیوانات» است. بقایای معنی وسیع تر و قدیم را می توان در این ضرب المثل * انگلیسی یافت که: One man's meat is another man's poison «قوت یکی سم دیگری است». یا در فارسی لغت «آشنا» که در اصل به کسی می گفته اند که شنا کردن می دانسته است. (لغت فرس) تحدید فرآیند مخالف بسط * است. تحدید معمولاً در زبان شناسی تاریخی مورد بررسی قرار می گیرد.

(ص ۱۶۹، LT&C)

آگاهی از معانی اولیه برخی کلمات می تواند کمک مؤثری به درک بهتر در تفسیر * و تعبیر شعر بنماید.

تَحْشِیَہ Annotation

در لغت به معنی حاشیه نوشتن بر کتاب، آرایش کردن کناره جامه با طراز و جز آن، و حاشیه نویسی است.

تحلیل پدیدارشناختی (← نقد خواننده محور)

تحلیل گفتمان (← انسجام)

تحویل، صنعت (← مدح شبیه به ذم)

تخفیف (← رندانه گونی)

تخلص (← قصیده)

تخیل ابتدائی (← تخیل)

تخیل / تصویرگری / تصور یا پندار

Imagination/Fancy

تخیل یا تصویرگری از مباحث حوزه های روانشناسی و زیبایی شناسی * می باشد. نزد روانشناسان، تخیل کوششی است که ذهن برای رهایی از واقعیت انجام می دهد تا بدان پناه برد و التیام یابد. چنانچه دامنه تخیل به دنیای واقعی گسترش یابد چنانکه مرز بین

زن زیبایی آمدلب رود.

آب را گل نکنیم.

روی زیبا دو برابر شده است.

از جمله شعرا و نویسندگان انگلیسی که در آثار خود به بیان این تجلیات روحانی پرداخته اند می توان از جرج هربرت، هنری وان، جرارد مانلی هاپکینز، ویلیام وردزورث و جیمز جویس نام برد. جرارد مانلی هاپکینز شاعر مذهبی انگلیسی، در بسیاری از اشعار خود پدیده های طبیعت را جلوه های حضور خداوند می داند. ویلیام وردزورث نیز در پس پدیده های ساده و معمولی طبیعت و مناظر اطراف خود معانی عمیق فلسفی را تجربه می کند.

تَجْمَع واکِی Phonetic Intensive

مجاورت چند واکه به نحوی که صوت حاصل از ادای آنها، با معنی نهفته در کلمه مورد نظر تناسب داشته باشد. برای نمونه تَجْمَع واکه های «پ، ا، ش» در «پاش» در ابتدای کلمه پاشیدن یا «پ، خ، ش» در کلمه «پخش» رساننده مفهوم تَفَرَّق است.

در انگلیسی تَجْمَع واکه ها «fl» اغلب دلالت بر نور لغزان می کند به اعتبار کلمات flame (شعله)، flash (جرقه)، flicker (سوسوزدن). از این خاصیت در ایجاد موسیقی متناسب با مضمون شعر * یا نثر * استفاده می شود.

تَجْنِیس قافیہ (← قافیه)

تَحْدِید Limitation

فرآیندی معنا شناسیک (← معنا شناسی) است که به موجب آن معنی کلمه بر اثر مرور زمان محدودتر می شود. مثلاً کلمه meat (گوشت) که زمانی در انگلیسی به معنی غذا

Doth glance from heaven to earth, from earth
to heaven;
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

«چشمان شاعر در چرخشی ظریف و دیوانه‌وار از آسمان به زمین و از زمین به آسمان نظر می‌افکند و، در حالیکه تخیل به چیزهای ناشناخته تجسم می‌بخشد، قلم شاعر بدان‌ها شکل می‌بخشد، و به نیستِ اثیری نام و محملی آشنا می‌بخشد.»

از نظر اندیشمندان دوران الیزابت*، شعر* ماهیتی ربوبی دارد که باعث می‌شود چیزهایی ماوراء قدرت عقل بر زبان جاری شود. ادراک شهودی با خلق شعر موجب بصیرت درونی می‌شود. این معنی توسط بیکن در کتاب دوم پیشرفت یادگیری *The Advancement of Learning* چنین بیان شده است: همواره شعر را دارای نقشی الهی دانسته‌اند زیرا با ارائه چیزهایی در پاسخ به تمایل اندیشه موجب انگیزش اذهان می‌گردد، حال آنکه عقل است که موجب اطاعت و انقیاد به طبیعت اشیاء می‌شود.

سر فیلیپ سیدنی، منتقد برجسته دوران رنسانس در کتاب دفاع از شعر *Apologie for Poetrie* (1595) می‌گوید که شعر به واسطه تخیل، استعاره*، و همانند سازی، در عین التذاذ، هدایت هم می‌کند و در عین حال شاعر آنچه را در طبیعت می‌بیند، تغییر می‌دهد و خود به خلق چیزهایی می‌پردازد که پیش از آن وجود نداشته است.

در قرن هفدهم و در آراء اندیشمندانی نظیر

دنیای واقعی و تخیل درهم بریزد. چنانکه انسان دچار روان پریشی می‌شود. اما از نقطه نظر روانشناسی تخیل بر دو نوع است: حضوری و خلاق. تخیل در صورتی حضوری است که اموری که سابقاً ذهن را عارض شده‌اند با همان ترکیب قبلی خودشان در ذهن حاضر شوند. و تخیل خلاق از ترکیبات بدیع و ساختارهای نوین که از صور معانی در ذهن پیدا می‌شوند. (ص ۶۷ رساله دکتر سهیلا صلاحی مقدم)

در زیبایی‌شناسی، تصویرگری و تخیل کوششی است که ذهن خلاق به کار می‌برد تا میان اجزاء طبیعت پیوندی نو و بدیع بیافریند. یعنی شاعر آنچه را دیگران با هوش خود دریافت می‌کنند از پیرامون خویش برمی‌گزیند و بعد آنرا طی یک فعل و انفعال ذهنی بازسازی و بازآفرینی می‌کند. به لحاظ همین نقش خلاق، تخیل از دیر باز مورد توجه صاحب‌نظران ادبی بوده است.

در غرب از قرون وسطی و دوران رنسانس* بار دیگر دیدگاه‌های ارسطو و افلاطون نسبت به این مقوله مطرح شد. می‌توان گفت بحث در باب این فرآیند در قرون وسطی رویکردی متمایل به دیدگاه‌های ارسطو داشت و در دوره رنسانس رویکردی افلاطونی. شکسپیر با الهام از دیدگاه افلاطونی در نمایشنامه رویای نیمه شب تابستان تخیل را اینگونه تعریف می‌کند: *lunatic, the lover, and the poet,* (V,I)

«دیوانه، عاشق، و شاعر همگی از تخیلی بس فشرده برخوردارند.»

و نیز در همانجا:

دوران برای قدرت تمییز مقامی والاتر و نقشی اداره کننده نسبت به تخیل قائل بود. در آراء ساموئل جانسون و اندیشمندان نو کلاسیک (← نوکلاسیسیسم)، قدرت تمییز دارای استدلال، متانت، کف نفس، نظم و توازن بود و کارآیی تخیل مورد تردید این متفکران قرار داشت.

اما در اواخر این قرن ویلیام بلیک دیدگاهی متفاوت از تجربیون ارائه داد. بنابه دیدگاه عارفانه بلیک، روح بشر پیش از تولد هستی داشته است و از همان زمان دارای معرفتی شهودی نسبت به جهان روحانی بوده است. نظم طبیعی، جلوه بیرونی جهان روحانی و الهی است. برای بلیک تمام موجودات جهان طبیعی، معنا و مفهومی روحانی دارد و جهان پر از نماد*های آن اشکال آرمانی است. کار تخیل رمزگشایی از این نمادها و ارائه آن در شعر است. از اینرو بلیک به جای رویکردی فلسفی و تعقل گرایانه، معتقد به بینشی عرفانی و شهودی است.

این دیدگاه شهودی ویلیام بلیک که سرآغاز بینشی درون گرایانه و شهودی در مکتب* رمانتیسیم* بود، توسط ساموئل کالریج به تأسی از آراء جان لاک، هارتلی، و برکلی و با نگرشی افلاطونی اینگونه تبیین شد: بودن یعنی ادراک، و هر چیزی به عنوان یک اندیشه در ذهن خداوند هستی دارد، پس طبیعت جزئی از خداوند و زبان اوست. با کشف این زبان جاودانی طبیعت، کالریج تخیل (imagination) را متفاوت از تصور یا پندار (fancy) تبیین کرد: تصور fancy حالتی از حافظه است فارغ از زمان و مکان که تمام

هابس، جان لاک و آدیسون، رویکرد فلسفه به تخیل عمدتاً رویکردی تجربی بود که زمینه ساز نظریه های روانشناسی در نقد زیبایی شناسی و نقد ادبی* نزد تجربیون قرن هجدهم گردید. هابس معتقد بود که منشأ معرفت انسان تجربه های حسی او است: تصویرهایی که انسان به واسطه این حواس در حافظه می اندوزد منشأ تمییز و تخیل می شود. تخیل شباهت ها را می بیند و تمییز تفاوت ها را و از آنجا که تمییز برای هابس همان حافظه است، همیشه باید تخیل را در کنار خود داشته باشد.

آثار این نگرش در آراء جان درایدن و دیگر نظریه پردازان ادبی و فلسفی این قرن مثل جان لاک و آدیسون کاملاً هویدا است. جان لاک ضمن موافقت با آراء جان درایدن به جای fancy از واژه wit برای تخیل و تصویرگری استفاده می کند، و آدیسون با توسع در نظریه تداعی معانی*، اهمیت دلالت های الزامی* کلمات را در حد دلالت های مطابقه ای* خاطر نشان می کند.

در قرن هجدهم فرآیند نوآوری و خلاقیت ذهن مورد توجه نظریه پردازانی نظیر هارتلی در کتاب مشاهداتی بر ذهن Observations on Mind (1749)، جوزف پرستلی در کتاب ذهن Treatise of Human Mind و هیوم در کتاب های Human Enquiry Concerning Nature (1739) و Understanding (1748) و شفاف تسیری در Charactristiks (1711) و اکساندر جرارد در Essay on Genius (1770) شد. بطور کلی تا قرن هجدهم، fancy و imagination محمل مفاهیم تقریباً یکسانی بودند، و تعقل گرایی این

تخیل (← کلاسیسیسم)

تخیل / محاکات Imagination/Mimesis

تخیل در لغت به معنی به خیال انداختن و تهمت به کسی متوجه ساختن است، عین قول کسی را نقل کردن، باز گفتن، مشابه بودن، گفتگو و شباهت است.

در بدیع (← صنایع بدیع)، تخیل از جمله مشتقات ایهام* به حساب آمده است و آنست که گوینده یا نویسنده در نظم* و نثر* لفظی بیاورد که دارای دو معنی نزدیک و دور باشد و ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور که منظور و مقصود نویسنده است، منتقل شود، برای مثال در بیت* زیر:

به راستی که نه همبازی تو بودم من
تو شوخ دیده مگس بین که می‌کند بازی

سعدی

«بازی» در مصراع* اوّل بازی کردن است اما در مصراع دوّم به معنی باز (پرنده شکاری) است که با یاء نسبت آمده است.

همچنین در برخی از متون بلاغی (← بلاغت) قرن هشتم هجری تخیل از جمله صناعات بدیع محسوب شده است، مثلاً صاحب الطراز مانند عده‌ای از شارحان ارسطو، تخیل را صناعتی بدیعی و برابر با تشخیص* به کار برده است.

اما تخیل به عنوان برابر نهاده اصطلاح mimesis در کلام ارسطو (فَنّ شاعری) از مقوله صناعات بدیعی در می‌گذرد و به تبیین طبیعت و جوهر شعر* مربوط می‌شود. منظور ارسطو از واژه یونانی mimesis «نوعی ظهور و انعکاس تصویری طبیعت یا جهان خارج است» در این انعکاس، تقلید سطحی

حیات خود را از قانون تداعی‌ها می‌گیرد ولی تخیل imagination بر دو نوع است: ابتدایی (primary) و ثانوی (secondary). تخیل ابتدایی عامل نخست ادراکات بشر است و بین محسوسات و ادراکات تفاوت قائل است و در نزد همه انسان‌هایی که قوه دراکه دارند مشترک است. اما تخیل ثانوی یا شاعرانه انعکاس تخیل نخست و همزاد اراده آگاهانه است که به لحاظ عاملیت با تخیل نوع نخست یکی است و به لحاظ درجه و نقش عملکردی با آن تفاوت دارد. این تخیل شاعرانه همه چیز را حل می‌کند، از هم می‌گسلد، درهم می‌شکند تا دوباره خلق کند. برای کالریج آنچه تخیل شاعرانه یا خلاق است همان تخیل ثانوی است که قوه‌ای برتر است و با تصور fancy به تخیل کمک می‌کند.

اندیشمندان اسلامی و ایرانی عمدتاً تخیل را در برابر mimesis ارسطو گرفته‌اند که از جمله مشتقات ایهام* بوده است. نزد شعرای ایرانی تخیل همان تخیل است. (← تصویر) بطور کلی و با عنایت به پیشینه مباحث فلسفی و زیبایی‌شناسیک، ادبی می‌توان چنین خلاصه کرد که تخیل و تصویرگری شاعرانه توان خلق تصاویر ذهنی یا حسی و ارائه آن به کمک تصرفات بیانی گوناگون همچون انواع مجاز* یا توصیف‌های ساده است. هنرمند در فرآیند تصویرگری، مواد خام پیرامون خود را که حاصل تجربه‌های حسی وی است، در موقعیت‌های متفاوتی از موقعیت‌های واقعی آنان قرار می‌دهد و به آفرینش دنیای تازه‌ای دست می‌زند.

تخیل ابتدایی (← تخیل)

تخیل ثانوی (← تخیل)

در مباحث ادبی انگلیسی، در دوران نو کلاسیک (نو کلاسیسیسم) *mimesis* با همان تعبیر ارسطونی مورد توجه شعرا و نویسندگان بوده است. ادبای نو کلاسیک در تعریف شعر، آن را تقلید از طبیعت تحت ضابطه (*nature methodized*) می‌نامند چنانکه الکساندر پوپ گوید:

Those RULEs of old discovered, not devised,
Are Nature still, but Nature methodized:
Nature, like liberty, is but restrained
By the same laws which herself ordained.

ترجمه:

آن قواعدی که از قدیم کشف شده‌اند، و تحریف نشده‌اند همان طبیعت است، اما طبیعت تحت ضابطه: طبیعت، همچون آزادی، به همان قوانینی مکلف است که خود وضع کرده است.

در عین حال، ادبای نو کلاسیک قرن هجدهم نسبت به این که آثار ادبی کدام یک از جنبه‌های جهان خارج را تصویر کند یا یکدیگر اختلاف نظر داشته‌اند.

با پیدایش مکتب *رمانتیسیم* که به موجب نظریه بانیان آن، شعر اساساً بیان احساسات و تخیلات درونی و شخصی شاعر تعبیر می‌شد، *mimesis* اهمیت پیشین را در مباحث نقد ادبی *از دست داد.

اما در دوران معاصر بار دیگر مسأله *mimesis* مورد توجه برخی منتقدان ادبی مثل آ.اس. کرین و دیگر منتقدان مکتب شیکاگو (منتقدان شیکاگو) قرار گرفته است.

تداخل گونه رفتاری (ثبت کلامی).

مورد نظر نیست بلکه مقصود آنست که شاعر آنچه را از واقعیت می‌گیرد به صورتی والاتر (در تراژدی*) یا پائین‌تر (در کمدی*) نشان دهد و در این راه از ذوق سلیم و هنر شاعری خود بهره گیرد.

این معنی با مفاهیمی که در متون فلسفی و منطقی فارسی و عربی برای تخیل ذکر شده کاملاً برابری می‌کند. برای مثال فارابی در احصاء العلوم تخیل را چنین تعریف می‌کند:

«اقاویل شعریه، آنهاست که از چیزهائی ترکیب یافته باشد که مایه تخیل شود بدان گونه که چیزی یا حالتی را از آنچه هست برتر یا فروتر نشان دهد، خواه از نظر زشتی یا بزرگواری و خواری یا چیزهای دیگر مانند آن.» نظیر همین تعریف را ابن سینا در فن الشعر و خواجه نصیرالدین طوسی در اساس الاقتباس برای تخیل بیان کرده‌اند.

پاره‌ای از شارحان ارسطو نیز در برابر *mimesis* واژه محاکات را بکار برده‌اند، اما عده‌ای از صاحب‌نظران عقیده دارند که محاکات به معنی تقلید کردن است و وسعت معنائی *mimesis* را نمی‌تواند بیان کند. از مجموع این آراء چنین نتیجه گرفته‌اند که تخیل مناسب‌ترین معادل برای اصطلاح یونانی *mimesis* است.

شعراى ایرانی نیز از دیرباز تخیل را به معنای تصویر و تخیل به کار برده‌اند چنانکه سنائی گوید:

بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانت را
صورت تخیل هر بی‌دین به برهان داشتن

سنائی

(مخدشف)

Epitrope

تدارک

در لغت فراهم کردن، تهیه کردن، آماده

فقط قسمتی از آنست، در ذهن انسان بیدار کند. مارسل پروست نویسنده فرانسوی، رمان *خود را موسوم به در جستجوی گذشته با استفاده از قدرت تداعی نوشته است.

تداعی معانی Association of Ideas
پی بردن از معنی به معنی دیگر و از مفهومی به مفهوم دیگر است.

تداعی معانی و مفاهیم نزد اشخاص مختلف به دلیل تجربیات، خاطرات و ادراکات ناهمگون متفاوت است. رؤیت قرص ماه برای کسی می تواند یادآور تجربه خاصی بشود که او در یک شب مهتابی مثلاً وقتی کوره راهی کوهستانی را برای رفتن به بالین مادر محترمش در دهکده طی می کرده است باشد. چنانچه او در آن حال صدای جیرجیرکها، عوعوی سگی از آبادی دور دست یا صدای حرکت خرندهای راهم به روی زمین شنیده باشد، بعدها به محض دیدن قرص ماه، تمامی آن خاطرات و حوادث به طور زنجیره ای یا همزمان در خاطرش جان می گیرند. بدین ترتیب قرص ماه تمامی معانی و مفاهیم پیوسته با تجربه آن شب بخصوص را به ذهن شخص فرامی خواند.

تداعی معانی مینا و اساس شعر است و در داستان *نویسی نوین نیز اساس فن تک گوئی * و جریان سیال ذهن * می باشد.

تذنیب Paragoge

در بلاغت * به معنی دُم، حرف الحاقی، حرکت و هجای * زائد، و در اصطلاح شعر * آن باشد که در لفظی حرفی زیاد کنند تا وزن * شعر درست آید چون حرف «او» در کلمه «سخن» در بیت * زیر:

ساختن، باز به دست آوردن، عوض چیزی را فراهم کردن، تلافی کردن، دریافت خطا و اشتباهی را، اصلاح کردن، به هم رسیدن، تلافی و اصلاح است و در اصطلاح بدیع (صنایع بدیع) آن است که شاعر یک معنی را به نفی یا به اثبات آورد، سپس آن را به وجهی تدارک کند، یعنی شرطی در میان آورد که آن صفت عوض شود:

کجا توانم مالید کعبتین دو عدو
بلی اگر تو دهی مرا به حق یاری

(فانده)

و در انگلیسی:

The noble Brutus

Hath told you Caesar was ambitious.

If it were so, it was a grievous fault,

And grievously hath Caesar answered it.

(Shakespeare)

ترجمه:

بروتوس شریف

به تو گفته است که سزار جاه طلب است.

اگر چنان باشد، خطائی تأسف بار است،

و سزار به طرزی تأسف بار بدان پاسخ گفته

است.

تداعی Association

تداعی در لغت به معنی همدیگر را خواندن است و در روانشناسی رابطه میان یک پدیده با اندیشه های مربوط به آن را تداعی گویند. هر قسم ادراک حسی یا هر فکری می تواند با چیزی از گذشته ارتباط پیدا کند. کالریج، مُنتقد و شاعر رمانتیک، تداعی را چنین توصیف می کند: هر فکری به واسطه ارتباط با مسائل دیگر از قدرت تداعی و فراخوانی برخوردار است. همچنین هر نمود کوچک و جزئی قادر است کل پدیده ای را که آن نمود

از آن به منزله عاملی در انتخاب شخصیت اصلی* و ساختار، پیرنگ* تراژدی استفاده می‌کند. بنابراین، طبق تعریف ارسطو، قهرمان تراژدی* باید از خصوصیات بر خوردار باشد که سقوط او به مؤثرترین حد ممکن دو عاطفه ترس و رقت را در تماشاگر برانگیزد: به این منظور، قهرمان تراژدی انسانی است بهتر و برتر از انسان عادی و بر خوردار از عظمت، قدرت و محبوبیت که فطرت او آمیزه‌ای از نیکی و بدی است. در نتیجه، علت سقوط چنین انسانی از سعادت به نگو نبختی ناشی از وجود همان بدیهای اندکی است که از آن به نقیصه تراژیک* تعبیر شده است و به خطای تصمیم‌گیری از جانب قهرمان تراژدی منجر می‌شود.

از سوی دیگر، سقوط و بدبختی این قهرمان بدان علت در تماشاگر احساس رقت را برمی‌انگیزد که او انسانی برتر و بهتر بوده است، اما ترس تماشاگر از آن است که مبادا خود او در مقام انسانی که از هر حیث ضعیف‌تر از قهرمان تراژدی است مرتکب لغزشهای مشابهی بشود.

ارسطو در بحث راجع به تراژدی، پیرنگ خوب را به عنوان ابزاری مؤثر برای انگیزش این دو عاطفه نام می‌برد و به این منظور می‌گوید که پیرنگ باید از شبکه استدلالی محکمی برخوردار باشد زیرا کمال پیرنگ در آن است که حوادث تنها به لحاظ ارتباط علت و معلولی (و نه ترتیب زمانی) در آن جای می‌گیرند. از این نقطه نظر، سیر حوادث باید به گونه‌ای باشد که به طور اجتناب‌ناپذیری منجر به بروز فاجعه* و مصیبت بشود و

بودنی بود می‌بیار کنون
رطل پر کن مگوی تو بیش سُخُن

(ک.ج. ۱)

در انگلیسی مانند آنکه به haste حرف n اضافه شود: hasten

Tragedy

تراژدی

تراژدی در لغت از واژه یونانی tragidia به معنی «آواز بز» مشتق شده است و در اصطلاح قالبی (← قالب) کهن در نمایش* است که سقوط انسانی سعادت‌مند را از شوکت و بزرگی به ذلت و نگو نبختی نشان می‌دهد. قدیم‌ترین تعریف تراژدی در کتاب فن شاعری / ارسطو آمده است. ارسطو در این کتاب تراژدی را مقدم بر سایر انواع شعر* آورده است و تعاریف خود را از تراژدی‌های اشیل، سوفوکل و یورپید استنتاج کرده است. بر این مبنا، ارسطو تراژدی را باز آفرینی و محاکات* عملی (← عمل داستانی) جدی و عظیم می‌خواند که به زبان شعر و مشحون به انواع صناعات و آرایشهای لفظی نمایش داده می‌شود؛ عمل داستانی در تراژدی دارای کیفیتی است که دو عاطفه رقت و ترس را در تماشاگر برمی‌انگیزد و انگیزش این دو عاطفه سبب پالایش و تزکیه* روان انسان از مزاحمت آنها می‌شود. در باب تزکیه به تعبیر ارسطو، ناسقان و اندیشمندان نظریات گوناگونی ابراز کرده‌اند اما عموماً بر اینکه تراژدی با فراهم ساختن شرایط تخلیه و پالایش روانی برای تماشاگر، به جای نومیدی تأثیری مثبت بر او می‌نهد، اتفاق نظر دارند. ارسطو این تأثیر خاص را وجه تمایز میان تراژدی، کمدی* و سایر انواع شعر می‌داند و

هستی انسان و رابطهٔ انسان با جهان هستی است.

رومیان تراژدی را از یونانیان و به واسطهٔ ترجمه‌های لیویوس آندرونیکوس گرفتند. بر سر جسته‌ترین جلوهٔ این اقتباس در تراژدی‌های سِنِکا نمودار شد. (← تراژدی سنکائی)

پس از سِنِکا، همزمان با ظهور آئین مسیحیت و گسترش آن به اقصی نقاط اروپا، تا یک هزار و پانصد سال بعد سنت تراژدی در فرهنگ غرب به دست فراموشی سپرده شد. در قرون وسطی، عنصر تراژیک تنها در ارتباط با مصیبت مرگ مسیح مفهوم پیدا کرد و واقعهٔ مرگ مسیح منشأ نمایش مذهبی* و نمایش رمز و راز* گردید. در این دوران تراژدی به طور کلی به سرگذشت انسانی بزرگ اطلاق می‌شد که به حق یا به ناحق از سعادت به بدبختی فرو می‌افتد. این تعبیر به طرزی گویا در کلام چاسر منعکس است که در حکایت راهب از حکایت‌های کانتربری می‌گوید: تراژدی سرگذشت کهنی است راجع به انسانی بزرگ که از اوج قدرت و سعادت به حقیض ذلت و نگوینختی فرو می‌افتد.

با فرا رسیدن دوران رنسانس* و گرایش روشنفکران این زمان نسبت به احیای فرهنگ روم و یونان باستان، بار دیگر تراژدی نزد نویسندگان و شعرا مطرح شد. در انگلستان تراژدی همزمان با دوران الیزابت* متولد شد. تولد تراژدی در انگلستان به طور کلی مرهون نمایشنامه‌های مذهبی و معجزه‌ای (← نمایش معجزات) قرون وسطی و همچنین تراژدی‌های سِنِکا می‌باشد.

مصیبت با واژگونی* اقبال قهرمان همراه باشد.

خصوصیات اصلی تراژدی‌های یونان باستان که زیربنای نظریه‌های ارسطو بوده‌اند، به اجمال از این قرار است:

همسرایی (← همسرایان) و رقص جشنواره‌های کهن را در کنار تک گوئی* و گفتگو* حفظ کرده است و مجموعه‌ای است از رویدادها یا داستانهای فرعی که عمل داستان را در بر می‌گیرند. این رویدادها را چکامه*های همسرایان به یکدیگر می‌پیوندند یا از یکدیگر جدا می‌کند و تفسیر* مداومی را بر عمل نمایش میسر می‌سازد، و سرانجام در اجرای تراژدی یونانی، رویدادهای واقعی مانند جنگها و کشتارها به جای اجرا بر روی صحنه (← صحنهٔ نمایش) توسط شخصیتی به نام پیک که ماجراهای پشت صحنه را برای تماشاگران نقل می‌کند، روایت* می‌شود.

از حیث تاریخی، تراژدی ظاهراً از مراسم قربانی کردن بزی مایه می‌گیرد که برای خدای باروری و زراعت (دیونوس) انجام می‌گرفت و در آن مراسم، همسرایان به اجرای ترانه* و نغمه‌سرایی می‌پرداختند. نخستین شاعری که از وجود بازیگر در تراژدی استفاده کرد، تس‌پیس بوده است. پس از او اشیل بازیگر دوم* و سوفوکل بازیگر سوم* را به تراژدی افزودند. یورپید نیز با افزودن عناصر واقع‌گرایانه و برخی تغییرات دیگر، ساختمان تراژدی را بیش از پیش متحول کرد. تراژدی برای یونانیان باستان مفهومی بسیار گسترده‌تر از سرگرمی و ادبیات داشت و در واقع بیانگر نگرش فلسفی آنها نسبت به

در قرن هجدهم علاوه بر تحولاتی که تا آن زمان در ساختار تراژدی (مثلاً جایگزین کردن پنج پرده نمایشی به جای سه پرده) پرده نمایش) بوجود آمده بود، دگرگونیهای چشمگیر دیگری در حیات این نوع نمایش رُخ داد: زبان تراژدی که تا آن زمان منظوم (← نظم) بود به نثر* تبدیل شد و انسان عادی و معمولی جای قهرمانان بزرگ تراژدی را گرفت. از اینجا در انگلستان تراژدی خانوادگی* یا بورژوازی پدید آمد که ناکامیها و بداقبالیهای انسانی عادی را در کشاکش مسائل شخصی و خانوادگی نشان می داد مثل سوداگر لندنی به قلم جورج لیلو.

از آن زمان تاکنون تراژدیهای موفق به مصائب و ناکامیهای انسان عادی و حتی کارگران پرداخته اند. در نمونه گویائی از تراژدیهای معاصر یعنی مرگ فروشنده اثر آرتور میلر، احساس غم و اندوه ناشی از این حقیقت است که ویلی لومان و شکستش در زندگی نمایانگر رنج انسان معاصر غرب است؛ انسانی که آرزوهایش به نحوی بیهودگی ارزشهای جامعه بازاری و تاجر مسلک را منعکس می کند؛ تأثیر این تراژدی بر تماشاگر، به جای انگیزش ترس و رقت، ایجاد نوعی ادراک ترخّم آمیز است. به این شخصیتهای اصلی (← شخصیت اصلی) در نمایشنامه های جذی معاصر گاه عنوان ضد قهرمان* می دهند.

از جنگ جهانی اول، تراژدی در زمینه های مختلف عرصه نوآوری و ابداع* بوده است از جمله برخی از نمایشنامه نویسان به تجربیات تازه ای دست زده اند. برای مثال نمایشنامه

تأثیرپذیری از تراژدیهای سینکا در انگلستان به پیدایش دو گرایش متفاوت منجر شد: الف) نمایش آکادمیک و رسمی که متکی بر اصول کلاسیک (← کلاسیسیسم) از قبیل استفاده از همسرایان و پیروی از وحدتهای سه گانه*، بود. در این زمینه نخستین نمونه تراژدی انگلیسی گوربوداک اثر مشترک ساکوئل و نورتون می باشد. ب): گرایش دوم منجر به پیدایش تراژدی هائی شد که برای اجرای عمومی نوشته می شد و بعدها به تراژدی انتقامی* یا تراژدی خونبار* متحول گردید. در این حوزه، تراژدی اسپانیائی اثر توماس کید الگوی تراژدی انتقام را به دست می دهد. از جمله دیگر تراژدیهای از این دست یهودی مالتا / کریستوفر مارلو، تیتوس آندروونیکوس، و هاملت / ویلیام شکسپیر، دوئیس مالفی و شیطان سپید / و بستر را باید نام برد.

بسیاری از برجسته ترین تراژدیهای این دوران مثل تراژدیهای مارلو، شکسپیر، و بستر، فله چر، و دیگران بدون رعایت آراء ارسطو در باب ساختار پیرنگ و مقام قهرمان تراژدی نوشته شده اند. نمایشنامه اتلوی شکسپیر از جمله نمونه های نادری است که کاملاً با معیارهای ارسطوئی در مورد قهرمان و پیرنگ سازگاری دارد. در همین دوران گنجاندن صحنه های نمایشی (← صحنه نمایش) کمیک که در اصطلاح تسکین کمیک* نامیده می شود، در تراژدی سبب پیدایش سنت ضد ارسطوئی تراژی کمدی* گردید و از تلفیق حماسه* و تراژدی، قالب تراژدی قهرمانی* پدید آمد.

تراژدی انتقام بر محور موضوعات مورد استفاده در تراژدی‌های سینکا مثل انتقام، جنایت، ظاهر شدن روح، قطع عضو، و موارد خشونت‌آمیز دیگر جریان دارد. تنها تفاوت این قسم تراژدی با تراژدی‌های سینکا آنست که سینکا وقوع اینگونه اعمال خشونت‌آمیز و خونبار را از زبان اشخاص نقل می‌کرده است حال آنکه در تراژدی انتقامی انگلیسی، این قبیل کارها بر روی صحنه نمایش* و در برابر دیدگان تماشاگران رخ می‌دهد.

مبانی تراژدی انتقامی با نمایشنامه تراژدی اسپانیایی اثر توماس کید شکل گرفت. این نمایشنامه با معرفی روح و شخصیتی به نام «انتقام» آغاز می‌شود که همراه با همدیگر نقش همسرایان* را ایفا می‌کنند؛ و موضوع تراژدی بر تلاش هایرونومو برای انتقام از قاتل پسرش دور می‌زند. پس از آن، کریستوفر مارلو نمایشنامه یهودی مالتارا نوشت و شکسپیر تراژدی تیتوس آندرونیکوس را براساس کشتار، خونخواهی، خونریزی، و انتقام خلق کرد. این نمایشنامه‌ها الگوی مشخصی برای دیگر تراژدی‌های انتقامی یعنی هاملت / شکسپیر، دوشس مالفی و شیطان سفید / جان وبستر شد.

Domestic Tragedy تراژدی خانوادگی

نمایشی (← نمایش) جدی است که به سبک* رئالیستی (← رئالیسم) نوشته می‌شود؛ شخصیت اصلی* آن از بین مردمان طبقه متوسط یا طبقه پائین اجتماع برگزیده می‌شود و موضوع آن به جای مسائل مهم اجتماعی یا سیاسی، برگرفته از مسائل خانوادگی یا شخصی است. اصول این نوع نمایش که در

الکترابه سوک می‌نشیند / یوجین اونیل با اقتباس از اورست / اشیل نوشته شده است اما نویسنده در آن به جای یونان، نیو اینگلند؛ به جای زبان شعر از نثر*؛ و به جای عامل سرنوشت، محرکهای روانی خانوادگی را قرار داده که در جنگال عقده‌های فرویدی گرفتار آمده‌اند. همچنین نمایشنامه منظوم قتل در کلیسا اثر تی.اس. الیوت تجربه دیگری از به کارگیری نمایش منظوم در کنار عناصری برگرفته از نمایش معجزات قرون وسطی در سنت تراژدی می‌باشد. به طور کلی چنانچه تراژدی مانند سایر اشکال هنر، بازتاب فطرت انسان و بیان‌کننده دیدگاه او نسبت به جهانی که در آن زندگی می‌کند، تعبیر بشود، امروزه از تراژدی مفهومی کاملاً متفاوت از مفاهیم پیشین آن استنباط می‌شود؛ زیرا در تراژدی به معنی کنونی، تماشاگر و خواننده به جای آنکه شاهد نگویندختی شاه یا ملکه‌ای باشد، در جریان شکستها، حرمانها، و ناکامیهای انسانی معمولی قرار می‌گیرد که همواره به نحوی درگیر ستیز با جبر شرایط موجود خود می‌باشد. بارزترین جلوه تأثیر این برداشت در نمایش معاصر در نمایشنامه‌های رئالیستی ایسن و نمایشنامه‌های تئاترپوچی* دیده می‌شود.

تراژدی انتقامی / تراژدی خونبار

Revenge Tragedy / Tragedy of Blood

گونه‌ای تراژدی* است که در انگلستان بواسطه آشنائی نمایشنامه‌نویسان دوران الیزابت* با تراژدی‌های سینکا (← تراژدی سنکائی)، شاعر روم باستان، و با اقتباس از عناصر این تراژدی‌ها پدید آمد.

پاره‌ای از تراژدی‌های سِنِکا عبارتند از:
هرکولس فورِنز، مِده‌آ، فِدرآ، آگاممنون، و ادیپ.

در انگلستان، بسیاری از نمایشنامه‌نویسان دوران الیزابت* تراژدی‌های سنکائی را الگوی کار خود قرار دادند. این تراژدی‌ها در دو جهت رشد کردند: از یکسو سبب پیدایش تراژدی آکادمیک شدند که تقلید نسبتاً کاملی از تراژدی‌های سِنِکا بود. در نمایشنامه‌های آکادمیک، عواملی چون همسرایان* به کار گرفته شد و از قانون وحدت‌های سه‌گانه* نیز که توسط منتقدان ایتالیائی آن عصر بسط یافته بود پیروی می‌شد. نخستین نمونه این نوع تراژدی در انگلستان گوربوداک (۱۵۶۱) اثر مشترک توماس نورتون و توماس ساکویل بوده است. تراژدی‌های سنکا در انگلستان سبب پیدایش تراژدی انتقامی شد.

به طور کلی خصوصیات تراژدی‌های سِنِکائی از این قرار است: استفاده از ساختار* پنج پرده‌ای (← پرده نمایش)، وجود همسرایان در پایان هر پرده نمایش، زبان فخیم، و پیرنگ* پیچیده. موضوع اشعار و سخنان همسرایان اغلب مطالبی غیر از عمل نمایشنامه را دربرمی‌گرفت.

تراژدی سه تایی (← تریلوژی)

تراژدی قهرمانی (← نمایش قهرمانی)

ترانه (← بالاد)

Song

ترانه / تصنیف

ترانه در لغت به معنی خرد، تر و تازه، جوان خوش صورت، تر و تازه و صاحب جمال. در اصطلاح شعر*، تصنیفی را گویند که سه گوشه داشته باشد هر یک به طرزی، یکی بیتی (← بیت)، دیگر مدح (← مدیحه) و سوم بر

جرگه تراژدی* به شمار می‌آید کاملاً با اصول تراژدی به مفهوم کلاسیک* مغایرت دارد. تراژدی خانوادگی در انگلستان از دوران الیزابت* و با نمایشنامه‌هائی چون آردن فیور شام و زنی که با محبت کشته شد / توماس‌های وود پدید آمد و در قرن هجدهم گسترش یافت. موفق‌ترین نمونه تراژدی خانوادگی در قرن هجدهم سوداگر لندن / جرج لیلو بود که به نثر* نوشته شده و در ستایش پرهیزگاری است. نویسنده در این تراژدی مخاطراتی را که اهالی نوپای میانه حال در لندن به آن دچار می‌شوند پیش می‌کشد.

در عصر حاضر، نمایشنامه‌نویسانی چون هنریک ایبسن، استرلیند برگ، یوجین اونیل، تینسی ویلیامز و آرتور میلر آثار بسیاری از نوع تراژدی خانوادگی نوشته‌اند که بر محور مسائل و معضلات فردی و خانوادگی مردمان طبقه متوسط استوار است.

تراژدی خونبار (← تراژدی انتقامی)

Senecan Tragedy

تراژدی سنکائی

این عنوان تراژدی* هائی است که سِنِکا، تراژدی‌نویس روم باستان نوشته است. سِنِکا قالب* و موضوع بسیاری از تراژدی‌های خود را از یونانیان اخذ کرده بود اما نمایشنامه‌های او بیش از آنکه برای اجرای روی صحنه (← صحنه نمایش) مناسب باشد، برای خواندن نوشته شده‌اند.

در نمایشنامه‌های سِنِکا تماشاگر معمولاً وقوع رویدادها را بر روی صحنه نمایش «نمی‌بیند» بلکه آنها را از زبان آدمهای نمایش «می‌شنود». از اینرو، تراژدی سِنِکائی در جرگه نمایش خواندنی* جای می‌گیرد.

بعدها ترانه در برابر غزل* و اشعار تغزلی
(← تغزل) و غنائی نیز به کار رفت. معنی
مستداول امروز ترانه، معادل و القاکنده
تصنیف است.

به طور معمول، تصنیف ترانه‌ای است که
شاعر آن معلوم است. نمونه:

نصرو نصرو جان - جان جان - آی نصرو جان
حیف تو نصرو - بخدا - رفتی ترکستان
مادر نبینه - بخدا - داغت نصرو جان

بازار سرشور - بخدا - تنگ و تاریکه
نصروی - بچه - بخدا - کمرباریکه

نصرو نصرو جان - جان جان - آی نصرو جان
حیف تو نصرو - بخدا - رفتی ترکستان
مادر نبینه - بخدا - داغت نصرو جان

تصنیف نصرو جان متعلق به قرن سیزدهم هجری

نمونه تصنیف نزد متأخران:

زمن نگارم خبر ندارد
به حال زارم نظر ندارد
خبر ندارم من از دل خود
دل من از من خبر ندارد
کجا رود دل که دلبرش نیست
کجا پرد مرغ که پر ندارد
امان از این عشق فغان از این عشق
که غیر خون جگر ندارد
همه سیاهی همه تباهی
مگر شب ما سحر ندارد
بهار مضطر منال دیگر
که آه و زاری اثر ندارد

ملک الشعرای بهار

امروزه عملاً به جای تصنیف، لفظ ترانه به

وزن (← وزن) تلاو تلالاه. دوبیتی (←
دوبیتی) را نیز ترانه گفته‌اند. سرود* و نغمه
هم معنی می‌دهد.

قسمی شعر دوره ساسانیان را هم ترانه یا
ترانگ و رنگ گفته‌اند و آن اشعاری است
کاملاً محلی که در شهرها و روستاها
می‌خوانده‌اند:

دیدم نگار خود را می‌گشت گردخانه
برداشته ربابی می‌زد یکی ترانه

مولوی

از خصوصیات این ترانه‌ها موسیقایی بودن
و شکل یکنواخت آن‌ها است که هریک از سه
مصراع* هم قافیه* تشکیل می‌شود.
یکی از قدیم‌ترین ترانه‌های به جا مانده
هجویه (← هجو) یزیدبن مفرغ، شاعر عرب
است:

آآبست و نبیذ است

و عصارات زیب است

سمیه روی سپیذ است

ترانه قدیمی دیگری که شاعر شناخته شده
و مشخصی ندارد، هجویه‌ای است برای
اسدبن مسلم که به مردم بلخ نسبت داده شده
است:

از ختلان آمذیه

ترو تباہ آمذیه

آواره با آمذیه

(جواف)

بعد از اسلام، دوبیتی‌های محلی را که
فهلویات (Pahlavi-ballad) نیز نامیده شده‌اند ترانه
خوانده‌اند. فهلویات، دوبیتی و رباعی* به
زبان محلی است. از خصوصیات این نوع
شعر غنائی بودن آن است. (← شعر غنائی)

پس از ویات در دوره‌های بعد شعرائی
چون شکسپیر، بن‌جونسون، جان‌دان، ویلیام
بلیک، و. بی. بیتز و تی. اس. الیوت از این
سنت پیروی کردند. برای نمونه:

Tell me where is fancy bred, or in the head?
How begot, how nourished?
Reply, reply!
It is engendered in the eyes,
With gazing fed; and fancy dies
In the cradle where it lies.
Let us all ring fancy's knell:
I'll begin it-Ding, dong, bell.
Ding, dong, bell
(Shakespeare: *The Merchant of Venice*)

از موارد دیگر ترانه و تصنیف در ادبیات
انگلیسی ترانه‌های عاشقانه و عارفانه
جان‌دان، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک)
است، برای نمونه:

Sweetest love, I do not go,
For weariness of thee,
Nor in hope the world can show
A fitter love for me;
But since that I
Must die at last, tis best,
To use my self in jest
Thus by feigned deaths to die.
Yesternight the sun went hence,
And yet is here today,
He hath no desire nor sense,
Nor half so short a way:
Then fear not me,
But believe that I shall make
Speedier journeys, since I take
More wings and spurs than he.
...

Folk Songs

ترانه‌های عامیانه

قسمی ترانه* است که سینه‌به‌سینه، از نسلی
به نسل دیگر، در بین مردم منتشر شده و
بی‌آنکه در کتابها ضبط شود، طیّ صدها سال
به حیات خود ادامه داده است.

کار می‌رود و آن شعری است که گاه
برگردانهائی (← برگردان) دارد و گاه بلندی و
کوتاهی مصراعها نیز حتی چندان مورد
عنایت نیست و بیشتر تطابق کلام با مایه و
دستگاه آواز مربوطه مورد توجه باشد.

(زس)

ترانه با تعریفی که از آن شد، از حیث کیفیت
موسیقائی و خاستگاه مردمی آن با بالاد* در
سنت شعر مغرب زمین مشابهت دارد، با این
تفاوت که بالاد کیفیتی روایتی (← روایت)
دارد حال آنکه ترانه از کیفیتی غنائی
برخوردار است.

اما ترانه و تصنیف به طور عام در زبان
انگلیسی برابر با song است. song شعری است
که الگوی وزنی (← وزن) معینی دارد و به
منظور همراهی با ارکستر سروده می‌شود.
اگرچه ترانه و تصنیف در اصل برای اجرا با
ادوات موسیقی سروده می‌شد، بعدها این الزام
از روی آن برداشته شد و ترانه‌های شاعران
انگلیسی صرفاً شعر بودند. بدین ترتیب
بسیاری از اشعار غنائی در ردیف ترانه
محسوب می‌شوند.

ترانه به لحاظ قالب* شعری در انگلیسی از
پاره شعر* های ۴ الی ۵ سطری و هر سطر از
چهار و گاه سه پایه* تشکیل می‌شود. هریک
از این پاره شعرها طرح قافیه* معینی مثلاً a b
یا a a a a دارد.

شاعران انگلیسی در قرنهای شانزدهم و
هفدهم تصنیف‌های بسیاری سرودند. یکی از
بدعت‌گذاران تصنیف در دوره تئودور*
(← دوران تئودور)، سر توماس ویات بوده
است.

زبان واقع شده است. برای مثال، رابرت پرنز، شاعر اسکاتلندی، دو شعر خود را به نام Auld Lang Syne و A Red, Red, Rose ترانه‌های عامیانه اسکاتلند اقتباس کرده است. شعر A Red, Red, Rose چنین آغاز می‌شود:

O my love's like a red, red rose,
That's newly sprung in June;
O my love's like the melodie
That's sweetly played in tune.

ترجمه:

آه عشق من مثل یک گل سرخ سرخ است
که تازه در خرداد شکفته است
آه عشق من مثل نغمه‌ای است
که تـر نـمـی لطیف دارد
از اواخر قرن هجدهم، بسیاری از ترانه‌های عامیانه در زبان انگلیسی به صورت مکتوب جمع‌آوری شده است.
تو جمع‌بند (← برگردان)

Apocope

توخم

در لغت به معنی نرم کردن آواز، نرم خواندن، دم بردن، دنباله چیزی را قطع کردن، انداختن حرف یا حروف آخر کلمه است، و در اصطلاح بلاغت* نوعی حذف* باشد که به موجب آن حرفی یا حروفی از انتهای کلمه بیفتد. برای نمونه حذف همزه از آخر بیضاء (بیضا)، یا حذف حرف تاء از کلمه طریقت در این بیت*

صوفی این‌وقت باشد ای رفیق
نیست فردا گفتن از شرط طریق

مولانا

این صنعت در شعر به طور وسیعی به کار می‌رود.

در انگلیسی در این زمینه می‌توان کاربرد curio

ترانه‌های عامیانه بخشی از ادبیات عامیانه* است. موضوع این ترانه‌ها هر آنچه را به زندگی، کار و اعتقادات عامه مردم مربوط می‌شود در برمی‌گیرد به طوری که بسیاری از اقسام ترانه‌ها نظیر لالائی* ترانه‌های کودکان*، ترانه‌های مربوط به عروسی، عزاء، محصول برداری، و فلهویات* در این شاخه جای می‌گیرند.

خصوصیات عمده ترانه‌های عامیانه را می‌توان چنین برشمرد: شاعر معمولی ندارد، موسیقی آن فاقد موازین علمی است، ساختمانی ساده دارد، اغلب، الگوی وزنی (← وزن) معینی ندارد و بنا به میل خواننده، کوتاه و بلند می‌شود؛ و اصلاً به طور شفاهی در بین مردم رواج یافته است.

از نمونه‌های ترانه عامیانه در زبان فارسی، «ترانه باران و ترانه خورشید خانم» است. «ترانه باران» چنین شروع می‌شود:

کولی قزک بارون کن
بارون بی پایون کن
و «خورشیدخانم» با ابیات (← بیت)
زیر آغاز می‌شود:

خورشید خانم افتو کن
یک من (نخود) برنج به او کن
ما بچه‌های کردیم (گرگیم)
از سرمائی بـمـردیم

(زس)

امروزه بسیاری از ترانه‌های عامیانه فارسی در کتابها جمع‌آوری شده است.

در ادبیات انگلیسی، بالاد* شاخه‌ای از این قسم ترانه است. ترانه‌های عامیانه در ادبیات انگلیسی، الهام بخش برخی از شعرای این

Catharsis

تزکیه / پالایش

تزکیه در لغت تصفیه و پاک کردن است و در اصطلاح نقد ادبی* به معنی رها شدن یا پالایش روان انسان از وجود عواطف و احساسات آزاردهنده است که با برانگیختن عواطف مورد نظر انجام می شود.

اصطلاح تزکیه را ارسطو در کتاب فن شاعری پیش کشید. ارسطو ضمن بحث درباره تراژدی* می نویسد که تراژدی با برانگیختن دو احساس ترس و شفقت در تماشاگر سبب می شود روان او از مزاحمت این دو عاطفه رهایی یابد.

بعدها در مباحث نقد ادبی تعبیرهای گوناگونی از این اصطلاح ارائه شد.

تسبیغ (← عکس نحوی)

Paromoloia paromology

تسلیم

در لغت گردن نهادن (به حکم قضا، یا امر شخصی)، رام شدن، سلام گفتن، تحیت دادن، پذیرفتن اسلام و واگذار کردن است و در بدیع (← صنایع بدیع) آن است که متکلم امری منفی را فرض تسلیم وجود آن نموده آنگاه با دلیل، صحت یا نفی فایده آن را ثابت کند. برای نمونه:

گرفتتم که رسیدی به آنچه می طلبی

گرفتتم که شدی آنچنانکه می پائی

نه هر چه یافت کمال از پیش بود نقصان

نه هر چه داد، ستد باز چرخ مینائی

(ابداع البدایع)

در انگلیسی:

I admit you are resolute; I grant your determination is immovable; but it is in things against your friend's judgement, and things against your own praise and profit.

(cited by John Hoskins)

به جای cinema, curiosity به جای cinematograph, و 'runni' به جای running را به عنوان مثال ذکر کرد.

Terza Rima

توزاریما

در شعر* انگلیسی، قالبی (← قالب) را گویند که از چند ثلثه* تشکیل شده است؛ در این قالب آخرین کلمه در سطر دوم از هر ثلثه با سطور اول و سوم از ثلثه بعدی هم قافیه* است به این صورت: aba, bcb, cdc. یکی از بهترین نمونه های توزاریما در انگلیسی در قصیده* «برای باد غرب» سروده شیلی یافت می شود که قسمتی از آن در زیر می آید:

O wild West Wind, thou breath of Autumn's

being, (a)

Thou, from whose unseen presence the leaves dead (b)

Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing, (a)

Yellow, and black and pale, and hectic red, (b)

Pestilence - stricken multitudes: O thou (c)

Who chariotest to their dark wintry bed (b)

این قالب* شعری در اصل از سنت منظومه سرائی ایتالیائی اقتباس شده است. دانته کمدی الهی را در این قالب سروده است.

توکیب بند (← برگردان)

Trilogy

تولیوژی / تراژدی سه تایی

الف) به اثر سه گانه ای گویند که روی هم داستان* دنباله داری را تشکیل می دهد و افسانه* یا اسطوره* کاملی را در بر دارد. تراژدی سه تایی در جشن های مذهبی اجرا می شده است. اُورست اثر اشیل (قرن پنجم ق.م.) بهترین نمونه تراژدی سه تایی است که سرگذشت آگامینون و اُریست را به طور کامل در بر می گیرد.

که با چیز دیگر تشبیه و مانند کرده‌اند؛ مثلاً به (مانسته): آنچه که بدان مانند می‌کنند؛ وجه شبه (مانروی): پیوندی که مشبه یا مانده را به مشبه به (مانسته) می‌پیوندد؛ و ادات شبه (مانواژ): واژه‌ای که ماندگی یا تشبیه را به یاری آن نشان می‌دهند و عبارتند از: چون، مانند، همچو، از قبیل....

(همان)

برای نمونه در این بیت*:

هست گردون همچو طشت سرنگون
وز شفق این طشت هر شب غرق خون
گردون: مشبه (ماننده)

طشت سرنگون: مشبه به (مانسته)

همچو: ادات شبه (مانواژ)

شباهت میان سرخی شفق و طشت خونین،
وجه شبه (مانروی) است.

نمونه از شعر معاصر:

در ساعت چهار

در لحظه‌ای که رشته‌های آبی رگهایش

مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش
بالا خیزده‌اند.

فروغ فرخزاد

در این نمونه:

رشته‌های آبی رگهایش: مشبه (ماننده)

مانند: ادات شبه (مانواژ)

مارهای مرده: مشبه به (مانسته)

شباهت میان شکل رگها و مار: وجه شبه
(مانروی)

در بحث از ارزش زیبا شناسیک (→ زیباشناسی) تشبیه، وجه شبه یا مانروی را جان تشبیه نامیده‌اند زیرا قدرت آفرینش و تخیل* شاعر در این وجه نمایان می‌شود.

تسمیه تقلیدی (→ دلالت ذاتی)

تشابه الاطراف (→ عکس نحوی)

Tashbib / Nasib

تشبیب / نسیب

تشبیب در لغت یاد ایام جوانی کردن است و نسیب در لغت غزل گفتن و شرح احوال عاشق و معشوق را بیان داشتن است. تشبیب و نسیب در اصطلاح غزلی (→ غزل) را گویند که شاعر مقدمه قصیده* خویش کند و در آن به ذکر و وصف طبیعت و احوال عاشق و معشوق یا کامرانیها و لذا یاذ ایام جوانی پردازد. به عنوان نمونه چند بیت* از تشبیب بهاریه فرخی در زیر نقل می‌شود:

بهار تازه دمید ای به روی رشک بهار

بیا و روز مرا خوش کن و نبیذ بیار

همی به روی تو ماند بهار دیبا روی

همی سلامت روی تو و بقای بهار

بهار اگر نه زیک مادر است با تو چرا

چو روی تست به خوشی رنگ و بوی و نگار

بهار تازه اگر دارد بنفشه و گل

ترا دو زلف بنفشه است و هر دو رخ گلزار

رخ تو باغ منست و تو باغبان منی

مده به هیچکس از باغ من گلی زنهار...

شاعر پس از این مقدمه با بیت گریزگاه* به

موضوع اصلی می‌پردازد.

تشبیب و نسیب را در اصطلاح تغزل* هم می‌گویند.

Simile

تشبیه

تشبیه یکی از شیوه‌های بیان* است و آن مانند کردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کس دیگر «بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه، در میانه آن دو می‌توان یافت». (ص ۴۰، زب ۱) در تشبیه چهار جزء وجود دارد مشبه (ماننده): آنچه

چنانچه وجه شباهت پنداری نو و بدیع باشد تشبیه ارزش هنری بسیار خواهد داشت و اگر وجه شبه کهنه و تکراری باشد، تشبیه از ارزش هنری تهی است. از اینرو وجه شبه یا مانروی را می‌توان بنیادی‌ترین پایه تشبیه شمرد. وجه شبه (مانروی) را از جهت حقیقی یا خیالی بودن به دو نوع تقسیم کرده‌اند. وجه شبه (مانروی) حقیقی آنست که به راستی و در سرشت، در دو سوی تشبیه وجود داشته باشد، مانند:

همچو روی عاشقان بینم به زردی روی باغ
باده باید بر صبوخی همچو روی دوستان

مسعود سعد

در مصراع * نخست وجه شبه «زردی» است؛ و به راستی، باغ و روی دلشدگان هر دو زرد است. و در مصراع دوم، وجه شبه (مانروی) «سرخی» است که هم باده به راستی سرخ است، و هم روی دوستان. وجه شبه (مانروی) تخیلی آنست که در دو سوی تشبیه، یا در یک سوی، تخیلی باشد، یعنی پیوندی که دو سوی تشبیه را به هم می‌پیوند، در یکی از آن دو، یا در هر دو، به راستی نهفته نباشد؛ و آن پیوند تنها از تخیل * گوینده مایه گرفته باشد، مانند:

از برای سختن دعوی و معنوی، روز عدل،
صد زبان خاموش گویا همچو میزان داشتن

سنائی

در این بیت * «خاموشی» و «گویائی» زبان، در ترازو وجه شبهی خیالی است و در مورد آدم وجه شبهی حقیقی. از جهتی دیگر نیز وجه شبه (مانروی) بر سه گونه است:

۱- وجه شبه (مانروی یگانه) وجه شباهت بین

دو سوی تشبیه تنها با پیوندی ساده به هم پیوسته است:

ز فردوس، بازینت آمد بهاری

چو زیبا عروسی، چو تازه نگاری

مسعود سعد

۲- وجه شبه (مانروی یگانه‌وار یا آمیغی: صورتی از خیال است که در آن گوینده در میان دو چیز یا دو تن چند پیوند می‌یابد ولی این پیوندها را در ذهن به طرز در هم می‌آمیزد و در هم می‌تند که از آن، پیکره‌ای ذهنی و یگانه پدید می‌آید. منوچهری که استاد تشبیه در شعر * فارسی است نمونه‌های بسیاری از این قسم وجه شبه در اشعار خود ارائه می‌دهد:

سر، از البرز، برزد قرص خورشید

چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکن

در این تشبیه، مشبه (ماننده) از چند پاره «سر برزدن»، «البرز» و «قرص خورشید» و مشبه به (مانسته) از چند پاره «سر دزد»، «خون آلود» و «مکن» ساخته شده‌اند؛ «هر کدام از این پاره‌ها در آفرینش پندار شاعرانه، بهره‌ای دارند. وجه شبه (مانروی) آمیغی پیکره‌ای است پندارین از سپیدی گرد، آمیخته با سرخی که نرم نرمک از پس حایلی بدر می‌آید و آشکار می‌شود. مانند دزدی که از کیفرو آزار مردمان می‌گریزد؛ گویا یک بار، به چنگ آنان در افتاده است، و چهره‌اش خون آلود گردیده است؛ و اینک، بیم زده و نگران، از کمینگاه خود، به آرامی سر بر می‌آورد؛ تا به پیرامون بنگرد.»

(ص ۵۲، زب ۱)

۳- وجه شبه (مانروی چندگانه): «آن است که دو

سوی تشبیه را بر بنیاد چند پیوند، جدا جدا، به

در ادبیات ملل، تشبیه عموماً از نخستین اشکال تصویرگری* نزد شعرا بوده است. به موازات تکامل تصویرگری، رفته رفته تشبیه مختصرتر و فشرده تر شده است و پس از حذف* ادات شبه به استعاره* نزدیک شده است. این معنی در تعریف بلاغیون باستان همچون ارسطو بخوبی منعکس است. او استعاره را تشبیهی می نامد بدون ادات شبه. برخی بلاغیون ایرانی و اسلامی نیز استعاره را تشبیه محذوف گفته اند و در این تسمیه، متوجه بر جنبه حذف مشبه می باشند.

بلاغیون ایرانی و اسلامی که تشبیه را از دیدگاه های مختلف بررسی کرده اند، بنابه سلیقه خود، برای آن تقسیماتی قائل شده اند که هشت نوع آن در اینجا نقل می شود:

۱ - تشبیه مطلق (صریح) (absolute simile): آن است که چیزی را به چیزی بدون قید و شرط تشبیه کنند (مشبه و مشبه به و ادات تشبیه و وجه شبه را بیاورند)، مانند:

پیچیدن افعی به کمندت ماند
آتش به سنان دیو بدنت ماند
اندیشه به رفتن سمندت ماند
خورشید به همت بلندت ماند

ازرقی هروی

۲ - تشبیه مشروط (conditional simile): آن است که در تشبیه شرطی قرار دهند و چیزی را با شرط به چیزی مانند کنند، برای نمونه:

اگر موری سخن گوید و گرموئی میان دارد
من آن مور سخن گویم، من آن مویم که جان دارد

عمیق بخارانی

۳ - تشبیه ضمني (implicit simile): آن است که گوینده چیزی را به چیزی تشبیه کند ولی در

یکدیگر مانند کنند... در مانروی چندگانه هر کدام از مانروی ها، به تنهایی، در نظر گرفته می شوند، بدانسان که می توان هر یک از آنها را به تنهایی، مانرویی یگانه شمرد؛ و تشبیه را، به یاری آن سامان داده... مانند:

شود چون شمع زرین روی و ریزان اشک و سوزان دل
هر آن کو دل در آن شمع بتان کاشغر بندد
عبدالواسع جبلی

دلباخته زیباروی کاشغری، در زرین روی و ریزان اشکی و سوزان دلی، به شمع مانده شده است؛ ...» (همان ص ۵۵)

از عصر صفوی و شاید هم اندکی قبل از آن، بر مجموعه رایج ادات تشبیه یک ترکیب دیگر هم اضافه شده و آن ترکیب «برنگ» است یعنی بمانند. این کلمه به هیچ وجه اختصاص به مواردی ندارد که سخن از مقایسه دو چیز به اعتبار رنگ باشد بلکه در مورد تشابه شکل، حرکت، اندازه، و هر نوع شباهتی به کار می رود:

برنگ رشته تسبیح چندین رهگذر دارم

□

برنگ خونِ پِسمَل در چکیدنها جگر دارم.

(صص ۶۹-۶۸، شأ)

در ادبیات فارسی، منوچهری استاد تشبیه است و تشبیهات او غالباً از نوع محسوس به محسوس است. (صص ۵۵، شش)

در بلاغت* انگلیسی آی.آ. ریچاردز برای واژه مشبه، هدف، و به جای مشبه به، برده را به کار برده است. ادات شبه در انگلیسی as; like و such می باشد. اساس تشبیه بر قیاسی آشکار استوار است که موجب وضوح تصویر* و توسعه آن می شود.

و سپس از عقیده خود برگردد و مشبه را بر مشبه به رجحان دهد، مثل:

به قد تو گوئی سروی است در میان قبا(ی)
به روی تو گفתי ماهی است بر نهاده کلاه
چو سرو بود و چو ماه و نه ماه بود و نه سرو
کمر نبندد سرو [و]، کله ندارد ماه

فرخی

۸ - تشبیه عکس (antithetical simile): آن است که دو طرف تشبیه را به یکدیگر مانند کنند، مثل:

ز سم سواران و گرد سپاه
زمین ماه روی و زمی روی ماه

عنصری

دل من چون دهن تنگ بتان
دهن تنگ بتان چون دل من

(المعجم)

بلاغیون ایرانی و اسلامی اغلب متفق القولند که هرچه اختلاف میان دو طرف تشبیه بیشتر باشد، زیباتر است زیرا نشان می‌دهد که شاعر نسبت به دقایق طبیعت در پیرامون خود حساس‌تر بوده است. مؤلف المعجم نیز زیباترین تشبیهات را آن می‌داند که معکوس توان کرد یعنی مشبه و مشبه به را به یکدیگر تشبیه توان کرد (تشبیه عکس). هم‌او ناقص‌ترین تشبیهات را آن می‌داند که وجه شبه در آن خیالی و وهمی باشد مثل تشبیه چیزی به چیز دیگری که وجود خارجی ندارد ولی اگر ادراک شود، به حواس ظاهر ادراک می‌شود از قبیل تصور غول و اهریمن.

(صندشف)

تقسیمات هشت‌گانه بالا را به طریق زیر هم می‌توان توضیح داد:

ظاهر چنان نشان دهد که مقصودش تشبیه نیست، مثل:

گر نور مه و روشنی شمع تراست
این کاهش و سوزش من از بهر چراست؟!
گر شمع توئی مرا چرا باید سوخت؟!
ور ماه توئی مرا چرا باید کاست؟!

معزی

۴ - تشبیه کنایه (بالکنایه) (metaphorical simile): آن است که ادات تشبیه را نیاورند و مشبه را به جای مشبه به یاد کنند، برای مثال در سطر دوم: چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار
پرنیان هفت رنگ اندر سر آرد کوهسار
این قسم تشبیه در واقع نوعی از استعاره است.

۵ - تشبیه جمع: آن است که یک چیز را به چند چیز تشبیه کنند، نمونه:

برخیز که شد بار دگر ابر بهار
از بهر صفای بوستان و گلزار
چون چشم من و دهان تو لؤلؤ خیز
مانند کف راد ملک گوهر بار
در اینجا شاعر ابر بهاری را یکبار به چشم خود و دهان معشوقه و بار دیگر به دست بخشنده شاه تشبیه کرده است.

۶ - تشبیه نمویه یا مزدوج (equivalent simile): آن است که شاعر صفتی با صفتی از صفات مقصود گرفته و هر دو را به یک چیز مانند کند: جای خصمت چو جای توست رفیع
آن تو تخت و آن خصمت‌دار

۷ - تشبیه تفضیل

(preferential simile / comparative simile): آن است که گوینده چیزی را به چیزی تشبیه کند

تشبیه تفصیل (← تشبیه حماسی)

تشبیه تفصیل (← تشبیه)

تشبیه جمع (← تشبیه)

تشبیه حسی (← تشبیه)

تشبیه حماسی / تشبیه روایی / تشبیه تفصیل

Epic Simile

نوعی تشبیه* است که مشبه* (ماننده)، مشبه به (مانسته)، یا هر دوی آنها بسط و گسترش می‌یابد. این نوع تشبیه را بعضی تشبیه تمثیل (← تمثیل) هم نامیده‌اند.

(زسب ۱)

نمونه:

کنون گر به دریا چو ماهی شوی
و یا چون شب اندر سیاهی شوی
و یا چون ستاره شوی بر سپهر
ببری ز روی زمین پاک مهر
بخواهد هم از تو پدر کین من
چو بیند که خشت است بالین من

در بیت دوم، مشبه به (ستاره) تا مصراع* دوم کشیده شده است.

در مصراع نخست مخاطب به چند پاره تشبیه می‌شود (ماهی، شب، ستاره در مصراع‌های اول، دوم، و سوم) تا گوینده قدرت پدر را در نهایت دقت و صورتگری توصیف نماید. همچنین در ابیات (← بیت) زیر از منوچهری:

شبی گیسو فروهشته به دامن
پلاستین معجر و قیرینه گرز
به کردار زنی زنگی که هر شب
بزیاید کودکی بلغاری آن زن
کنون شویش بمرد و گشت فرتوت
از آن فرزند زادن شد سترون

نخست از لحاظ جنس مشبه و مشبه به: ۱- چنانچه هر دو از محسوسات باشند، تشبیه را حسی گویند. این نوع در اشعار شعرای متقدم مثل رودکی و دقیقی که هنوز مشغول محسوسات بوده‌اند، رواج دارد. برای نمونه در شعری از رودکی، خندیدن لاله از دور مانند سر انگشتان حنا بسته عروسی است و نشستن ژاله بر گل لاله چون اشک مهجوران است.

۲- مشبه و مشبه به هر دو از ذهنیات (تشبیه ذهنی) هستند. این نوع، شکل متعالی‌تر تشبیه است و در اشعار شعرای اواسط قرن پنجم تا اوایل قرن ششم مثل بوالفرج رونی و ازرقی هروی معمول است، برای مثال در تشبیهات ازرقی هروی «ابر چون وهم مرد شعبده‌گر است که هر لحظه رنگی می‌نماید» و «مضیق‌های راه به تاریکی دل دجال است».

۳- یکی از دو سوی تشبیه حسی و دیگری ذهنی است. این نوع تشبیهات در اشعار قطران تبریزی و عنصری یافت می‌شود، برای مثال: موی او تاری و تیره چون روان اهرمن روی او تابان و رخشان همچو جان جبرئیل قطران تبریزی

در تقسیم‌بندی دیگر، اساس بر حضور یا عدم حضور ادات شبه است. بر این اساس دو نوع تشبیه بر شمرده‌اند تشبیه مرسل یا مضطرب که ادات شبه در آن ذکر شده مانند مثال‌های بالا و دیگر تشبیه مؤکد یا مضطر که ادات شبه در آن ذکر نشده برای مثال اگر بگویند «هست گردون طشت سرنگون»

(مخدشف / تا / فاند)

تشبیه تسویه (← تشبیه)

در ادبیات انگلیسی تشبیه حماسی کاربرد وسیعتری دارد، از جمله نمونه‌های بسیاری از تشبیه حماسی در منظومهٔ بهشت گمشده اثر جان میلتون، شاعر قرن هفدهم، یافت می‌شود، برای مثال، در قطعهٔ زیر:

Hope elevates , and joy
Brightens his crest; as when a wandering fire
Compact of unctuous vapor, which the night
Kindled through agitation to a flame
(Which oft, they say , some evil spirit attends),
Hovering and blazing with delusive light,
Misleads th'amazed night. wanderer from his
way To bogs and mires , and oft through pond
or pool,
There swallowed up and lost , from succor far:
so glistened the dire snake, ...

(کتاب نهم سطور ۶۴۴-۶۴۳)

در این سطور وضع درخشیدن مار را (مشبه) به صورتی جزء بجزء و دقیق در مشبه به‌ای (ماننده‌ای) مفصل تشبیه کرده که چندین سطر را دربر گرفته است.

تشبیه ذهنی (← تشبیه)

تشبیه روایی (← تشبیه حماسی)

تشبیه عکس (← تشبیه)

تشبیه کنایه / بالکنایه (← تشبیه)

تشبیه مرسل (← تشبیه)

تشبیه مزدوج (← تشبیه)

تشبیه مضمّر (← تشبیه)

تشبیه مطلق / صریح (← تشبیه)

تشبیه مظهر (← تشبیه)

تشبیه مؤکد (← تشبیه)

تشخیص (← آدم‌گونگی)

تصفیه کردن (← نقد روانشناختی تحلیلی)

تصنیف (← ترانه)

تصور یا پندار (← تخیل)

در این ابیات شب را به «زنی زنگی مانند کرده است که گیسوان سیاه و انبوه و بلندش را به دامن فرو ریخته است و رها کرده است. بدین‌سان، توده‌ای سیاه و زشت پدید می‌آید که تیرگی در تیرگی است. سرانداز پلاستین و کلاه قبرینه، هرچه بیش، بر زشتی و تیرگی زن شب می‌افزایند».

(ص ۵۸، سپ ۱)

نمونه‌های دیگر:

آن خوشه‌بین فتاده بر او برگ‌های سبز
هم دیدنش خجسته و هم خوردنش لذیذ
دیدم سیاه روی عروسان سبزپوش
کز غم دل به دیدن ایشان بیارمید
و: بشار مرغزی

چو بر روی یمدان پیروزه رنگ
دو جنگی سوار، این ز روم آن ز زنگ
یکی از بر خستگ زرین جناغ
یکی بر نوندی سیه‌تر ز زاغ
یکی آخته تیغ زرین ز بر
یکی بر سر آورده سیمین سپر
نماید گهی روی از بیم پشت
گریزان و آن زرد خنجر به مشت
گهی آید آن زنگی و تاخته
ز سیمین سپر لختی انداخته
دوگونه است از اسپانشان گرد خشک
یکی همچو کافور و دیگر چو مشک
ز گرد دو رنگ اسب ایشان به راه
سپیدست گه موی و گاهی سیاه
نه هرگز بُودشان به هم ساختن
نه آسایش آرند از تاختن
کسی را که سازند از جان گزند
بکوبندش از زیر پای نوند
(گر شاسپنامه، اسدی طوسی)

شاعر می‌گوید:

«زمان گذشت و شب برشاخه‌های لخت
اقاقی افتاد. شب پشت شیشه‌های پنجره سر
می‌خورد و با زبان سردش ته مانده‌های
روز رفته را به درون می‌کشد.»

فروغ فرخزاد: «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»
با استفاده از دانش مشترک با خواننده نسبت
به تصویر گریه، به گونه‌ای استعاری آن را به
شب که از مقوله‌ای دیگر است منتسب می‌کند.
شعرای ایرانی از دیر باز تصویر و تخیل را
به مفهوم تخیل* به کار برده‌اند چنانکه سنایی
گوید:

بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانت را
صورت تخیل هر بی دین یه برهان داشتن
با این رویکرد عموم صاحب نظران قدیم و
معاصر، خیال / تصویر را عنصر اساسی در
کلام شاعرانه گفته‌اند. ماده خام خیال و خلق
تصویر، زبان و شیوه‌های رفتار زبانی است.
تصویر و خیال می‌تواند از رهگذر زبان
وصفی یا زبان مجازی و به کمک تشبیه*،
استعاره، نماد*، حس‌آمیزی*، کنایه*،
جناس‌های آوایی*، تمثیل*، تلمیح* و سایر
مجاز*ها ایجاد شود و تصویر یا خیال حاصل
از آنها غیرمجازی، literal، ادراکی perceptual، یا
مفهومی conceptual باشد. برای نمونه در این
سطور:

ابری نیست.

بادی نیست.

می‌نشینم لب حوض:

گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب.

یا:

من پر از نورم و شن

Image / Imagery

تصویر / صور خیال

خیال در لغت فارسی برابر سایه، پرهیب،
شیب و تصویر است و تصویر در مقام اسم از
واژه صورت است و صورتی را گویند که بر
کاغذ، دیوار، و غیره کشند. (فم)

در انگلیسی image در چند معنی به کار
می‌رود از جمله: تصویر یا اندیشه‌ای ذهنی
است. نقش بسیار نزدیک از هر چیز. نقش یا
صورت چیزی یا کسی در آینه، بر خاک و
بالاخره توصیف تخیلی یا مقایسه‌ای تخیلی
که منجر به ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا
شنونده می‌شود. در معنی اخیر جمع image با
imagery (صور خیال) هم معنی است.

خیال و تصویر در روانشناسی،
زیبائی‌شناسی* و فلسفه در عین نزدیکی،
هریک تعاریف خاص خود را دارد. در
روانشناسی گاه آن را با وهم و گمان برابر
می‌دانند و گاه با تصویری که انسان در خواب
می‌بیند. اما در فلسفه افلاطونی، خیال همان
مُثُل یا سایه است که بر اثر تابش نور حقیقت
بر ماهیت‌های حقیقی در خارج از غار بر
دیواره غار هستی پدید می‌آید. مولوی با این
نگرش است که می‌گوید:

مرغ بر بسالا روان و سایه‌اش

می‌دود بر خاک پران مرغ و ش

بی‌خبر کان عکس آن مرغ هواست

بی‌خبر کی اصل آن سایه کجاست

اما در مباحث ادبی، خیال و تصویر در برابر
image/imagery به مجموعه تصرفات بیانی و
مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات
تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا
شنونده بوجود می‌آورد. برای نمونه وقتی

و پر از دار و درخت

پرم از راه، از پل، از رود، از موج.

سهراب سپهری: «روشنی، من، گل، آب»

تصویرها در این سطور همه با استفاده از زبان غیرمجازی و با توصیف خلق شده‌اند.
اما:

از کلام سبزه زاران گوش‌ها سرشار
کوله بار از انعکاس شهرهای دور.
(تصویر مجازی حوزه محسوسات)

(سپهری: سایه دوست)

زیر دندان‌های ما طعم فراغت جابجا
می‌شد.

پای پوش ما که از جنس نبوت بود ما را با
نسیمی از زمین می‌کند.
(تصویر مجازی از حوزه مفهومی)

(همان)

در تصویر آخر فراغت و نبوت از حوزه
مفاهیم ذهنی هستند.

از حیث آنکه تصویر و خیال برگرفته از
کدام حوزه محسوسات باشد، تصویر دارای
انواعی است بدین شرح:

تصویرهای دیداری **visual imagery**: تصویر
حاصل در حوزه امور قابل دیدن است. مثال:
«زندگی شاید

یک خیابان دراز است که هر روز زنی با
زنبیلی از آن می‌گذرد.»

فروغ فرخزاد

تصویرهای شنیداری **auditory imagery**: تصویر
حاصل از حوزه اموری است که با حس
شنوایی سروکار دارند:

«من گدایی دیدم

در به در می‌رفت

آواز چکاوک می‌خواست.»

سپهری: صدای پای آب

تصویرهای حرکتی **kinetic imagery**: تصویر
حاصل، حرکات اندامهای بدن را خلق می‌کند:
«قفی بی در دیدم که در آن روشنی پرپر
می‌زد.»

(همان)

یا:

«حمله کاشی مسجد به سجود
حمله باد به معراج حباب صابون.»

(همان)

تصویرهای چشایی **gustatory/taste imagery**:
«آبی که می‌چشم گرم و شور است، مثل دریا.»
(Sylvia Plath: Tulips)

تصویرهای بویایی **olfactory/smell imagery**:
«هنگامی که نمناکی کهن هوای اتاقم را
آکنده کرد، عطر آن را بویدم.»

(Lazarus and the Sea: Peter Redgrove)

تصویرهای لامسه‌ای **tactile/touch imagery**:
Their smile catch onto my skin, little smiling
hooks.
(Sylvia Plath: Tulips)

ترجمه:

«شوهرم و کودکم از قاب عکس خانوادگی
به من تبسم می‌زنند تبسمشان در پوست تنم
فرو می‌رود. قلابهای متبسم کوچک.»
و در سطور زیر که تصویر از حوزه لامسه و
حرکتی است:

«دلم گرفته است

دلم گرفته است

به ایوان می‌روم و انگشتانم را

بر پوست کشیده شب می‌کشم.»

(فروغ فرخزاد: دلم گرفته است)

یا در تعبیرات عامیانه «ارزانتر از مفت». «فلان هیچ کس است و چیزی کم» و «فلان از هیچ دو جو کمتر است».

(همان)

در ادبیات انگلیسی این نوع تصاویر بویژه در اشعار شعرای مثاله / (متافیزیک*) از جمله جان دان فراوان یافت می شود.

- تصویرهای تمثیلی یا حاصل از اسلوب معادله
allegorical imagery:

و آن حاصل تمثیلی است که شاعر بر سبیل مقایسه و شباهت ذکر می کند:

گر تو صد سیب و صد آبی بشمری
صد نمائد یک شود چون بفشری
در معانی قسمت و اعداد نیست
در معانی تجزیه و افراد نیست

مولوی

- تصویرهای ابهامی equivocal imagery:

حاصل کلماتی است که بر بیش از یک معنی دلالت دارد و گوینده زمینه انگیزش معانی مختلف آن کلمه را به یکسان فراهم می سازد. لانگستون هیوز، شاعر سیاهپوست امریکایی در شعر Cross از این نوع تصویر بهره می جوید. (هم - ابهام) و (- تصویرگری)

تصویر ادراکی (- تصویر)

تصویر پارادکسی (- تناقض ظاهری)

تصویر تمثیلی (- تصویر)

تصویر حاصل از اسلوب معادله (- تصویر)

تصویر غیر مجازی (- تصویر)

تصویرگری (- تخیل)

تصویر مفهومی (- تصویر)

تصویرهای ابهامی (- تصویر)

تصویرهای بویالی (- تصویر)

تصویرهای حسی thermal/heat-cold imagery:

«دیوارها هم خودشان را دارند گرم می کنند»

(Sylvia Plath: Tulips)

و:

«من سردم است

من سردم است و انگار هیچوقت گرم نخواهم شد»

(فروغ فرخزاد، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»)
علاوه بر این نوع تقسیم بندی، اقسام دیگری نیز برای تصویر شاعرانه بر حسب شگرد و شیوه بیانی که زمینه ساز آن تصویر می باشد، می توان بر شمرد. از جمله:

- تصویرهای تناقض نما یا پاراداکسی (paradoxical imagery):

این نوع تصویرگری حاصل عبارتی نقیض نما یا پاراداکسی می باشد و بیشترین سابقه آن در ادب فارسی به دوره گسترش عرفان بویژه در ادبیات مغانه (شطحیات صوفیه) و پس از آن به سبک هندی (- سبک) و بویژه اشعار بیدل می رسد. برای نمونه:

غیر عریانی لباسی نیست تا پوشد مرا

(شأص ۵۷)

تصویرهای حاصل از طباق و تضاد oxymoron

imagery:

هر کسی رویی به سویی برده اند

وین عزیزان رو به بی سو کرده اند.

مولوی

هر کبوتر می پردزی جانبی

وین کبوتر جانب بی جانبی

مولوی

(شأص ۵۷)

تصویرهای تناقض‌نما (← تصویر)

تصویرهای چشائی (← تصویر)

تصویرهای حاصل از تضاد و طباق (← تصویر)

تصویرهای حرکتی (← تصویر)

تصویرهای حسی (← تصویر)

تصویرهای دیداری (← تصویر)

تصویرهای شنیداری (← تصویر)

تصویرهای لامسه‌ای (← تصویر)

تضاد و طباق

Oxymoron

تضاد در لغت ضد یکدیگر بودن، مخالف هم بودن، ناسازگاری، ناهمگانی، دشمنی، مخالفت، دو مفهوم که اجتماع آنها در یکجا ممکن نباشد، است، و طباق به معنی موافق کردن دو چیز را با هم، توافق، برابری و برابر است.

تضاد و طباق در بدیع (← صنایع بدیع) مطابقه آوردن دو لفظ متقابل مانند سود و زیان یا شب و روز باشد. برای مثال: «بیا که قصر اَمَل سخت سست بنیاد است» یا:

ماذۀ این محنت در تزیید بود تا خانه‌های قدیم برفت و در هیچ یمین یَسار نماند.

(ترجمۀ تاریخ یمینی)

و:

داعیۀ مقام ری که مسقط الرأس و مقطع سرّۀ بود؛ در باطن ظاهر گردانید.

(المعجم)

در محیط حادثات دهر مانند حباب از دم خاموشی ما شمع هستی روشن است

بیدل

و:

بخندید ای قدر دانانِ فرصت

که یک خنده خویش نگرستم من

بیدل

نمونه از شعر معاصر فارسی:

جائی که نان گرسنه شد و آب تشنه زیست،
شمشیر در نخاع سحرگه نهاده‌اند.

م. سرشک

در بلاغت * انگلیسی معمولاً، تضاد از اجتماع صفت با موصوفی متضاد درست می‌شود برای نمونه ترکیبات:

Why then, O brawling love! O loving hate
O anything! of nothing first create.
O heavy lightness! serious vanity!
Misshapen chaos of well seeming forms!
Feathers of lead, bright smoke, cold fire, sick health.

(Shakespeare)

ترکیبات (آه عشق عریده کیش) O brawling
love

O anything! of no thing (آه همه هیچ)

O heavy lightness (آه سبکی سنگین)

serious vanity (بادِ دماغ موقّر)

Misshapen chaos of well-seeming forms!

(اغتشاش بهم ریخته شکل‌های خوش
ظاهر)

Implication/ Quotation تضمین

در لغت به معنی برعهده گرفتن تاوان، ضامن شدن، در پناه خود در آوردن، در ظرفی قرار دادن (چیزی را)، آوردن مصراع * بیت * یا ابیاتی از شعر دیگران در ضمن شعر خود. اگر شعر مشهور و شاعر آن شناخته باشد احتیاجی به ذکر نام شاعر آن نیست، و الا باید نام شاعر را ذکر کرد تا سرقت ادبی * محسوب نشود. برای نمونه:

چه خوش گفت فردوسی پاک‌زاد

نمی‌خواهند آشکارا و «پوست باز کرده» با او در میان نهند، بدین شیوه، خرده سنج و نکته‌دان، در پرده، با او بگویند.

این کنایه «در نکوهش، ریشخند یا اندرز به کار برده می‌شود.» (زس ۱/ص ۱۶۶)
برای نمونه اگر ابیات زیر را برای کسی که دچار خودپسندی و لاف‌زنی است بخوانند تعریض بکار برده‌اند:

نه هر که چهره بر افروخت دلبری داند؛
نه هر که آینه سازد سکندری داند.
نه هر که طُرف کله کُژ نهاد و تند نشست
کلاه‌داری و آیین سروری داند.
هزار نکته باریکتر زمو اینجاست؛
نه هر که سر بتراشد قلندری داند.

حافظ

و بیت زیر برای کسی که لاف دینداری می‌زند اما ریا می‌کند، حاوی گوشه و تعریض است:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد،
وای اگر از پس امروز بود فردایی!

حافظ

نوع دیگر از کنایه تلویح است و آن «کنایه‌ای است که میانجی‌ها در آن بسیار باشند و به دشواری، با درنگ و ژرفکاری در کنایه، بتوان به معنای هنری آن راه برد.»

(زس ۱/ص ۱۶۷)

نمونه:

گویی از بهر حرمت علم است
این همه طمطراق و خنک و سمند
علم از این لاف و بارانامه مستغنی است
تو برو؛ بر بروت خویش بخند.
چند از این لاف و بارانامه تو،

که رحمت بر آن تربت پاک باد
«میازار موری که دانه کش است
که جان دارد و جان شیرین خوش است.»

سعدی

یک بیت شعر یاد کنم زانکه رودکی
گرچه ترانگفت سزاوار آن تونی
«جز برتری نجوئی گوئی که آتشی
جز راستی نخواهی مانا تر از اوئی»

فرخی

نوع دیگر تضمین آن است که شبه مسطبی
(← مسط) و بیشتر مخمّس* بسرایند و در
آخر هر بند (← پاره شعر) آن، یک یا دو
مصراع از شاعر دیگری را تضمین کنند. شیخ
بهائی شعری از خیالی بخارائی را به این
صورت تضمین کرده است:

تاکی به تمنای وصال تو یگانه
اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه
خواهد به سرآید شب هجران تو یا نه؟
«ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه»

در ادبیات غرب، تضمین را از جمله
تلمیحات (← تلمیح) بر شمرده‌اند.
تعویل کلام (← اطناب)

تعریض / گوشه‌زنی / تلویح Innuendo

تعریض در لغت به معنی به کنایه* سخن گفتن، سر بسته گفتن و گوشه‌زدن است و در اصطلاح بیان* از اقسام کنایه است که موصوف آن ذکر شده باشد.

این‌گونه از کنایه بیتی (← بیت) است شناخته و زبانزد که، «به هنگام»، در سخن با کسی بر زبان آورند؛ و آنچه را که

در چنین منزل کثیف و نژند؟
 نارنامه گزین؛ که در گذرد
 این همه بارنامه روزی چند

سنائی

«بارنامه» و «بارنامه کردن» کنایه‌ای است از نوع تلویح از نازش بر خویش و لاف زدن... شاید برای آنکه «بایسته بارنامه کردن داشتن کالاهای بسیار است؛ بایسته کالاهای بسیار سوداگری است و داد و ستد بسیار؛ بایسته داد و ستد بسیار توانگری است؛ و سرانجام، بایسته توانگری فریفتگی بر خویش و خودپسندی و نازندگی است.»

(زس ۱، ص ۱۶۹)

این قسم از کنایه در ادبیات فارسی کاربرد وسیع‌تری نسبت به ادبیات انگلیسی دارد. در انگلیسی innuendo اصولاً بر سخنی پوشیده که به منظور ریشخند و نکوهش بکار می‌رود، اشاره دارد.

Passian Play

تعزیه / نمایش مذهبی

تعزیه در لغت به معنی عزاداری است و در اصطلاح قسمی نمایش * مذهبی است که از دیرباز در بین شیعیان اجرا می‌شده است. موضوع تعزیه ذکر مصائب و شهادت است که بر خاندان پیامبر اسلام رفته است اما رویدادهای اصلی تعزیه که در ایام محرم (عاشورا) اجرا می‌شود مربوط به شهادت سرور شهیدان حضرت امام حسین (ع) و یارانش در واقعه کربلا است.

تعزیه ظاهراً در ابتدا به ابتکار معزالدوله احمدین بویه (حکومت ۳۵۴ - ۳۲۰ ه‍.ق) از سلاطین آل بویه پدید آمد. معزالدوله که پیرو مذهب شیعه بود پس از تصرف بغداد و تسلیم

خلفای عباسی مقرر داشت هر ساله ده روز اول محرم بازار بغداد تعطیل شود و مردم با نصب علامتها و پارچه‌های سیاه به برپائی مراسم عزاداری بپردازند. در دوره سلجوقیان این رسم جنبه عمومی‌تری پیدا کرد و به صورت اجرای شبیه‌خوانی درآمد. ابتدا دسته‌های عزادار به صورت سینه‌زن و زنجیرزن راه می‌افتادند اما رفته‌رفته این دسته‌ها علائم و ابزاری که شبیه به ادوات جنگی بود با خود حمل می‌کردند و با هم‌آوایی و همسرایی در خواندن نوحه، ماجرای کربلا را برای مردم باز می‌گفتند. این آوازهای دسته‌جمعی کم‌کم به نقل حوادث کربلا توسط چند واقعه‌خوان و به همراهی سینج و طبل تبدیل شد. پس از مدتی واقعه‌خوانها نیز جای خود را به شبیه‌خوانهای شهیدان واقعه کربلا دادند. در مرحله بعد گفتگو * هم به این شبیه‌خوانی افزوده شد. اگر چه شبیه‌خوانی در عهد صفویان همچنان در ایام محرم رایج بود، تشکّل و تکامل تعزیه در زمان سلطنت ناصرالدین شاه قاجار تحقق پیدا کرد. در این زمان در ایام محرم و صفر دسته‌های شبیه‌خوان به گوشه و کنار کشور می‌رفتند و به نمایش وقایع کربلا می‌پرداختند. وقایع کربلا، با رعایت ترتیب و با تشریفات مفصل در میدانها یا در تکیه‌ها اجرا می‌شد. معروفترین این دسته‌ها دسته شاهی بود که اعضای آن از بین برجسته‌ترین آواز خوانهای آن زمان انتخاب می‌شدند.

صحنه نمایش * در تعزیه عبارت از سکوی مدور یا چهارگوشی بود که تماشاگران بر گرد آن می‌نشستند. زنان در تعزیه نقشی نداشتند و

در محل اول، به محل دوم می‌رود و در آن محل همان دستگاه را تکرار می‌کند، سپس دسته دوم جای آن را می‌گیرد و دستگاه دیگری را به نمایش در می‌آورد؛ گروه اول پس از تمام کردن کار خود در محل دوم به محل سوم می‌رود و گروه دوم که کار خود را در محل اول تمام کرده، جای گروه اول را در محل دوم می‌گیرد و گروه سوم جای گروه دوم را در محل اول می‌گیرد و بدین ترتیب چندین دستگاه تعزیه به نمایش در می‌آید.

(دف ۱)

در آئین مسیحیت نمایشهای پرشور مذهبی که در اصطلاح passion play نامیده می‌شوند و به بیان مصایب و رنجهای حضرت عیسی (ع) می‌پردازند، از حیث محتوا و مضمون* تقریباً با تعزیه در سنت شیعیان مطابقت دارند. در این قسم نمایش که از اوایل قرن سیزدهم میلادی رواج یافت، موضوع مصلوب شدن حضرت عیسی و گاه رستاخیز او مرکز وقایع است و تماشاگران از این رهگذر یاد مصائبی را که بر حضرت عیسی گذشته است، زنده می‌کنند. اجرای این نوع نمایش در مصر، خاور نزدیک و اروپای غربی مرسوم بوده است و هنوز هم در باواریا (Bavaria) (جنوب غربی آلمان) روستائیان هر ده سال یکبار چنین مراسمی را اجرا می‌کنند.

بخشهایی از نمایش معجزات* که مربوط به زندگانی حضرت عیسی (ع) است در حوزه تعزیه جای دارد. (← نمایش رمز و راز / ←

نمایش اخلاقی)

تعمیم (← بسط)

تغزل (← قصیده)

نقش آنان را جوانان کم سن و سال ایفا می‌کردند. در تعزیه بزک معمول نبود؛ شبیه‌خوان انبیا یا موافق خوانان لباس سبز، و اشقیا یا مخالف خوانان لباس قرمز به تن می‌کردند. همچنین موافق خوانان مطالب خود را به شعر* و به آوازی مناسب با موقعیت (مثلاً حضرت عباس در چهارگاه، خُر در گوشه عراق، و غیره) می‌خواندند اما مخالف خوانان مطالب خود را به نثر* یا با آواز بریده و واژه‌های کشیده و بدون تحریر ادا می‌کردند. سازهای معمول تعزیه کوس، دهل، کرنا، سرنا، شیپور، سنج، نی، قره‌نی و طبل بود.

برخی سنت*های نمایشی نیز در این دوران به تعزیه افزوده شد برای مثال کاسه آب به معنی چشمه یا رودخانه، دستمال مشکی به نشانه عزاداری، و دور زدن صحنه که به معنی از جایی به جای دیگر رفتن، بود.

در زمان رضاخان اجرای تعزیه رسماً ممنوع شد اما اجرای این مراسم کماکان در قراء و شهرهای کوچک همچنان پابرجا مانده است.

(کن ۱)

پس از انقلاب اسلامی، باز دیگر اجرای تعزیه به صورت نمایشنامه‌های رسمی و مردمی رواج یافته است.

نوعی تعزیه را تعزیه دوره گویند. تعزیه دوره، مجموعه چند دستگاه تعزیه است که همزمان توسط چندین گروه تعزیه‌خوان در محلهای مختلف اجرا می‌شود و ترتیب اجرای این تعزیه‌ها با ترتیب وقوع حوادث مطابقت دارد. نحوه اجرای تعزیه دوره این است که گروه اول پس از تمام کردن کار خود

تفری (← شعر غنائی)

تغییر طبقه نقشی (← هنجارگریزی)

تفاوت و تأخیر (← بن فکنی)

تفسیر تمثیلی متن Allegorical Interpretation

سابقه تفسیر تمثیلی متنی* انجیل به رویکرد اندیشمندان رُم و یونان باستان نسبت به اساطیر (← اسطوره) می‌رسد. آنها اسطوره را تمثیلی از حقایق انتزاعی در حوزه جهان‌شناسی، فلسفه یا اخلاق می‌دانستند. این روش ابتدا توسط فیلو (Philo) فیلسوف یهودی در قرن اول میلادی برای تأویل روایت*های عهد عتیق به کار رفت و در قرن سوم توسط اورژن (Origen) برای تأویل متون انجیل مورد اقتباس قرار گرفت. در تفسیر انجیل بین معنی لفظی یا تاریخی متن (حقیقت تاریخی و صریح متن) و معنی «معنوی» یا «عرفانی» یا «تمثیلی» مکمل متن تمایز بنیادینی وجود دارد.

بعد «معنوی» نهفته در معنی لفظی متون را غالباً دربردارنده لایه‌های متعددی می‌دانند. در قرن دوازدهم میلادی، مفسران انجیل برای بسیاری از قسمت‌های انجیل چهار لایه معنایی* برشمرده‌اند. بطور کلی تفاوت بین تفسیر تمثیلی متن و تفسیر گونه شناسیک متن را می‌توان بدین صورت توضیح داد: در شیوه تمثیلی، متن بطور عمودی بررسی می‌شود یعنی مفسر برآنست تا دلالت*های چندگانه را در هر بند از متن آشکار سازد. اما در شیوه گونه شناسیک، بندهائی از دو متن (از عهد عتیق و عهد جدید) جدای از هم و به شیوه‌ای افقی مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس ارتباط بین آنها تفسیر می‌شود. غالباً

تفسیر متون انجیل بطور همزمان با هر دوی این شیوه‌ها انجام می‌گرفته است. در قرن هجدهم تفسیرهای دوگانه بار دیگر رایج شد. شعرای قرون وسطی و دوره‌های پس از آن نیز گاه از این شیوه برای تفسیر و تحلیل آثار مذهبی خود بهره می‌گرفتند. از جمله دانته که کمدی الهی را مستعد هر دو گونه تفسیر لفظی و تفسیر تمثیلی می‌داند. (← چهار لایه معنایی) در نیم قرن گذشته، یک محقق امریکائی بنام د. و. رابرتسون و برخی دیگر از محققان ادعا کرده‌اند که تفسیر تمثیلی و گونه شناسیک متن را می‌توان علاوه بر متون انجیل برای آثار غیر دینی قرون وسطی هم به کار برد. امروزه بر سر به کارگیری این شیوه‌ها برای متون غیر دینی اختلاف نظر وجود دارد.

تفسیر سردستی (← بن فکنی)

تفسیر گونه شناسیک متن

Typological Interpretation

وجه گونه شناسیک یا مجازی (← مجاز) نوعی تفسیر متن انجیل است که توسط سنت پل معرفی شد و پدران نخستین کلیسا از آن به عنوان شیوه‌ای از تفسیر متن که تاریخ، پیشگویی، و قوانین کتاب آسمانی را با روایات (← روایت) و تعالیم عهد جدید (New Testament) آشتی می‌داد، به صورت گسترده‌ای استفاده می‌کردند.

سنت آگوستین در توصیف تفسیرگونه شناسیک متن می‌گوید: «عهد جدید در عهد عتیق (Old Testament) پوشیده شده، و عهد عتیق در عهد جدید آشکار می‌شود». این توصیف از تفسیرگونه شناسیک متن به معنی آن است که آدم‌ها، کارها، و رویدادهای

ادبی که واسطه بیانی آن زبان است می‌پردازد. واژه یونانی «هرمینا» از نام هرمس اخذ شده است. هرمس، رسول و پیام‌آور خدایان بود. هرمس خدائی است که زبان و گفتار را آفریده، هم تفسیر کننده و هم پیام‌آور است. (فاناس ۱۳۶)

هرمنوتیک در مباحث ادبی عبارتست از تدوین اصول و علم تفسیر متن که در اصل برای تفسیر کتب آسمانی نزد پیروان ادیان مختلف (یهودیان، مسیحیان، و مسلمانان) مورد استفاده بوده است. از اینرو هرمنوتیک در واقع علم تفسیر متن یا ضابطه‌مند کردن اصول و روش‌هایی است که بواسطه آنها می‌توان به معنی هر نوع متن نوشتاری (نوشتار) دست یافت. علم تفسیر متن یا هرمنوتیک به این معنی از قرن نوزدهم توسط دو تن از متألهان و فلاسفه آلمانی یعنی شلایر ماکر و ویلهلم دیلتای به حوزه‌های دیگر علوم انسانی راه یافت. شلایر ماکر نظریه «هرمنوتیک عام» را معرفی کرد و دیلتای در صدد ایجاد نظریه‌ای برای درک متن برآمد و در این جهت بود که دیلتای شیوه عمل تفسیر متون را که شلایر ماکر پیشنهاد کرده

بود، چرخه علم تأویل (هرمنوتیک) hermeneutic circle نامید. از نظر دیلتای برای درک هر متن و فهم معنی لفظی آن که در سطح زبان جاری است باید با آن با پیش فهمی از معنی کل برخورد کنیم، اما برای رسیدن به فهم این کل لازم است که معنی اجزاء شاکله آن را بشناسیم.

علم تأویل متن در دو مسیر متفاوت جریان داشته است:

تاریخی واقعی در کتاب عهد عتیق، به عنوان پدیده‌هایی مجازی تلقی می‌شوند. در عین حال این پدیده‌ها مصداق واقعی خود را در کتاب عهد جدید پیشاپیش تصور می‌کنند. معمولاً مجازهای عهد عتیق را «گونه» (type) و مصداق آنها را «گونه‌شکن» (antitype) می‌نامند. مجازها و گونه‌های عهد عتیق به عنوان پیش تصور و نوید حقایق متعالی‌تری که در عهد جدید طبق طرح ابدی ذهن خداوند تنها به صورت الهامات دو کتاب آسمانی و در فاصله زمانی از یکدیگر بر انسان آشکار می‌شود. از نمونه‌های بسیار زیاد این نوع تفسیر متن می‌توان به این موارد اشاره کرد: حضرت آدم به عنوان گونه، تصویر*، مجاز، یا سایه مسیح با پیش تصور خلقت حوا از پهلوی آدم و شباهت آن با جاری شدن خون از پهلوی مسیح مصلوب؛ میوه درخت ممنوعه و قیاس آن با تصلیب عیسی (بجای میوه) بر درخت. برای برخی مفسران انجیل، عناصر تاریخ عهد جدید به نوبه خود حوادث و رویدادهایی را از پیش تصویر می‌کنند که در واپسین روزهای ظهور مسیح و در روز محشر رخ می‌دهد.

تفسیر و تأویل متن / هرمنوتیک

Interpretation and Hermeneutics

تأویل در لغت از ریشه اول یعنی به اوایل بازگشتن و به معنی تفسیر و تعبیر و استخراج معنی نهفته و باطنی است. در اصطلاح، تأویل متن ادبی* به معنی تحلیل، تفسیر و شرح آن با برگشت به معنی اولیه می‌باشد. در این معنی تأویل متن بر بخش‌های دشوار، مبهم یا مجاز* می‌متمرکز می‌شود. همچنین با توسع معنایی به شفاف کردن ویژگی‌های هنری اثر

فرضیه‌هایی ساخته می‌شود که خواننده با خود به دنیای متن می‌آورد، پس نمی‌توان ادعا کرد متن معنی ثابت و کاملاً معینی دارد اما می‌توان به وجود یک معنی قابل قبول نزد دیگر خوانندگان با صلاحیت بعنوان محتمل‌ترین معنی بسنده کرد.

هرش همچنین بین «معنی» (significance) و «مقصود» تمایز قائل می‌شود. معنی متن برای خواننده عبارتست از رابطه معنی لفظی آن با موضوعات دیگر همچون وضعیت، عقاید، و واکنش‌های شخصی خواننده، یا شرایط فرهنگی زمان خواننده و ارزش‌های حاکم بر آن زمان. معنی لفظی متن (verbal meaning) به ادعای هرش همانست که مقصود نویسنده بوده است و چیزی است ثابت و معین. اما معنی متن، عاملی در حال تغییر و نامعین است و همین امر باعث حیات و ارتعاش متن نزد خوانندگان مختلف در دوره‌های مختلف می‌شود. از این منظر است که هرش پرداختن به هر یک از این دو بُعد را وظیفه حوزه‌ای متفاوت می‌داند یعنی مقصود (معنی کلامی) را موضوع کار در حوزه تأویل و معنی را موضوع کار در حوزه نقد ادبی* می‌داند.

(۲) رهسبریت جریان دوم را فیلسوف اگزیستانسیالیست، مارتین هایدگر، و یکی از شاگردانش بنام گئورگ گادامر برعهده گرفتند. این جریان با اقتباس نظریه دیگری از دیلتای شکل گرفت. بنابه نظریه دیلتای فهم حقیقی متون ادبی و علوم انسانی دربرگیرنده تجربه مجدد «دنیای درونی» متن توسط خواننده است. هایدگر کاربری تفسیر را با فلسفه اگزیستانسیالیسم گره زد و شاگرد او گادامر

(۱) جریانی به رهبری امیلیو بتی ایتالیایی و ا.د. هرش آمریکائی. این جریان برای متن یک معنی معین کلامی قائل است که به گفته هرش* همان مقصود نویسنده است. این مقصود شفاهی نویسنده با شرایط آگاهی او در زمان نوشتن متن تفاوت دارد زیرا این مقصود برای آنست که با استفاده از تواناییهای زبان، متن معانی معینی را بتواند به خواننده‌ای که با آن سنت*ها و هنجارها آشنائی دارد منتقل کند. بنابراین نظریه، اگر معنی متن را مستقل از عوامل بیرونی مثل مقصود نویسنده یا عوامل دیگر فرض کنیم، متن دارای معانی نامعین و غیرثابتی می‌شود. از اینرو خواننده در فرآیند داخل شدن به معنی متن نه تنها باید به هنجارهای زبانی آن توجه کند بلکه باید به هر آنچه که می‌تواند گواهی بر معنی متن باشد، خواه اینها عوامل بیرون از متن باشند (مثل «افق دید» نویسنده)، و خواه عوامل درونی متن باشند توسل جوید.

هرش با بازسازی نظریه «چرخه علم تأویل» که دیلتای پیشنهاد کرد، افق‌های تازه‌ای فراروی آن گشود. به عقیده هرش خواننده با صلاحیت، هنگام خواندن هر متنی، دارای فرضیه‌ای نسبت به معنی آن می‌باشد. برای این فرضیه در جریان خواندن امکان تأیید یا رد وجود دارد یعنی خواننده با مراجعه به شاکله‌های متن دائماً برای فرضیه خود شواهدی می‌یابد که یا آن را تأیید می‌کند یا رد می‌نماید. اگر آن فرضیه رد بشود، فرضیه دیگری جای آن را می‌گیرد. از اینرو فرضیه اولیه «قابل اصلاح» (corrigible) است. اما چون معانی شاکله‌های متن تا حدودی بوسیله

متحول شدن است. پس معنی هر متن همانی است که الان در اینجا برای من دارد. هرش در پاسخ به این دیدگاه گادامر در مورد ناگزیری نسبی بودن معنی متن به دلیل عوامل شخصی و تاریخی، می‌گوید که خواننده با دوباره‌سازی شرایط زمانی و فرهنگی و زبانی زمان نویسنده، می‌تواند معنی اصلی و معین متن را دریافت کند.

همچنین تا آن حدی که نظریه گادامر راجع به خلاء پر نشدنی بین معنی متن در زمان نویسنده و در زمان حال درست است، هرش به معنی همواره متغیری اشاره می‌کند که خواننده در زمان خود و در شرایط شخصی و اجتماعی‌اش به معنی ثابت کلامی در متن می‌دهد.

تقسیم‌بندی دیگر در نظریه‌های تأویل متن آنست که تأویل متن را به دو نگرش سنتی و مدرن تقسیم کنیم. در نگرش سنتی تأویل متن به معنی نزدیک شدن به مقصود نویسنده است. پیروان نقد نوین* هم بنابه همین نگرش است که «مسئله سوء تعبیر غرضی*» را پیش می‌کشند و مخالف آنند که معنی متن بواسطه سر نخ‌های موجود در آن بعنوان غرض و مقصود نویسنده تعبیر شود و معنی متن را به جای بیرون آمدن از مناسبات عوامل درونی متن، از عوامل بیرون از متن استخراج کنند. بسیاری از فیلسوفان سنتی و نیز «فیلسوفان زبان رایج» بر این عقیده‌اند که فهم معنی متن ایجاب می‌کند به مقصود نویسنده مراجعه کنیم و مقصود نویسنده را هم می‌توان به واسطه آگاهی از فرضیات زبانشناسیک نویسنده درک کرد. گرچه (H.P.Girce) در دهه

فلسفه هایدگر را برای نظریه‌ای تأثیرگذار در تفسیر متون به کار برد. در فلسفه هایدگر هستی انسان بطور اجتناب‌ناپذیری در گرو جایگاه او در متن تاریخ و زمان است یعنی انسان هم ریشه در گذشته دارد و هم در انتظار آینده است. گادامر در تطابق این دیدگاه فلسفی به فهم متون، تأویل سنتی متن را به استعاره گفتگو* و آمیزش ترجمه نمود به این معنی که خواننده «پیش فهم» خود را به دنیای متن می‌آورد. این پیش فهم مخلوق «افق‌های» شخصی و زمانی خود اوست. بنابراین خواننده نباید به عنوان «فاعل»، متن را همچون «مفعول» یا شئی‌ای خودمختار تجزیه و تحلیل نماید. برعکس باید در مقام «من» با متن بعنوان «تو» باب پرسش و پاسخ را باز کند یعنی سؤالات خود را به متن ببرد و از او بعنوان دوم شخص مفرد سؤال کند ولی پذیرشی بی‌غرض نسبت به پاسخ‌های متن داشته باشد و اجازه دهد متن به وسیله میراث مشترک زبانی که با خواننده دارد، با خواننده در یک تعامل دوطرفه حرف بزند و در عین حال سؤالات خود را از خواننده بپرسد. پس معنی فهمیده شده از متن حادثه‌ای است محصول آنچیزهائی که هم خواننده به متن می‌آورد و هم متن به خواننده می‌دهد.

از دیدگاه گادامر این هرمنوتیک تلاش برای استقرار معنی قطعی در متن نیست بلکه صرفاً تلاشی است برای توصیف چگونگی توفیق ما در فهم متن. از اینرو امکان رسیدن به یک معنی قطعی و معین در متن خیالی بیهوده است زیرا معنی متن در گرو مناسبات شخصی و تاریخی است و دائماً در حال

قرائت را برمی‌تابد و نمی‌توان متون دینی را بمثابة متون ادبی دستمایه قرائت‌های مختلف قرار داد. استدلال این گروه آنست که متون دینی حامل وحی و پیام الهی است و کار آن بدست دادن معیارهای درست در سنجش‌های فهم بشری است. حال چنانچه این متون نیز در معرض قرائت‌های مختلف و تفسیرهای ناظر به فاعل قرار گیرد، اساساً بود و نبود دین دیگر فرقی نمی‌کند. گروه دوم تحت تأثیر ورود مدرنیته به حوزه‌های علوم انسانی و شرایط تازه‌ای که دین در آن قرار گرفته معتقدند دین هم بصورت متن به ما رسیده است پس تابع همان قوانین حاکم بر متن است و می‌تواند مانند هر متن دیگری قرائت‌های بسیاری داشته باشد.

بنا به عقیده این گروه انسان با معارف و دانسته‌های خود در هر عصری پرسش‌ها و پیش فهم‌های متفاوتی را با خود به متون دینی می‌آورد و پاسخ‌های متناسب با آن پرسش‌ها را از آن می‌گیرد. در این تعامل، متون دینی فرصت می‌یابند که در چالش با پرسش‌های تازه و شرایط پیچیده‌تر زندگی در هر دوران، کارآمدتر و نوبه‌نوب‌شود و از تنگنای جزمیت به پهنه رشد مداوم راه یابند.

ایرادی که بر این رویکرد گرفته می‌شود آنست که معنی دینی دائماً در حال تغییر و تحول خواهد بود و نمی‌تواند نقش مرکزیت خود را ایفا نماید. در این میان علمائی هستند که این دو نگرش را با یکدیگر تلفیق کرده‌اند تا از هر دو تنگنا یکباره خلاصی یابند. استاد محمد مجتهد شبستری در زمره این گروه سوم می‌باشد. از دیدگاه ایشان «قرائت دین در

۱۹۵۰ در توضیح می‌نویسد معنی کلامی بعنوان مقصود گوینده از بیان عبارتی خاص است که در شنونده تأثیر کند و این تأثیر بواسطه شناسائی شنونده نسبت به مقصود گوینده عملی است. بعداً سی‌یرل بین مقصود نویسنده که تعیین کننده نوع کنش گفتار* و عمل آنست و مقصود نویسنده برای مستقل کردن آن معنی به شنونده، تفاوت قائل شد و نظریه کنش گفتار* را از آن استخراج نمود.

در نقد مدرن و رویکردهای ساختگرا (← ساختگرایی) و پاسا ساختگرا (← پاسا ساختگرایی)، نظریه‌های مربوط به تأویل متن بطور اساسی از نظریه نویسنده محوری دور می‌شوند. بسیاری از این نظریه پردازان معنی متن را محصول تعامل عوامل زبانی آن می‌دانند و منکر قطعیت معنی می‌باشند. شالوده شکنی* و ساختگرایی این رویکرد را دنبال می‌کنند. گروه سوم نیز علاوه بر دو گروه فوق هستند. اینها ضمن آنکه تعیین معنی متن را ناشی از مقصود و قصد نویسنده می‌دانند، تجلی آن را در متن بصورت تغییر یافته، تعبیر می‌کنند یعنی ظاهر متن را بیان تحریف شده آن تمنیات و مقاصد پنهان یا ناخودآگاه در ضمیر نویسنده تلقی می‌نمایند. نمایندگان این خط فکری منتقدان تحلیل روانشناختی* و منتقدان مارکسیست (← نقد مارکسیستی) و پیروان تاریخ‌گرایی نوین* می‌باشند.

در حوزه علوم اسلامی و نزد علمای معاصر اسلامی هرمنوتیک به نظریه‌های مربوط به تأویل متون دینی راه یافته است. نزد این علما دو دیدگاه متفاوت از قرائت دین وجود دارد: ۱- قرائت واحد، یعنی دین و متون فقط یک

نمی‌افتد، پیام‌ها همیشه بر تارک تاریخ می‌درخشند. پیام‌های انبیا و اولیا نیز چنین است.» (نقد ص ۳۴۷)

استاد مجتهد شبستری در واقع با تلفیق دو رویکرد هرمنوتیکی هرش و هایدگر به رویکرد تازه‌ای می‌رسد که درصدد پاسخ به تردیدهای موجود می‌باشد. بنابه این نگرش با پیام‌های جاودانه دین و وحی باید برخوردی هرشی داشت یعنی هرمنوتیکی که در پی کشف مقصود مؤلف است. این مقصودها ثابت است و نمی‌توان آنها را دستخوش جریان زمان دانست. اما با تفسیرهایی که از دین در طول زمانهای مختلف شده است باید رویکردی هایدگری به کار برد یعنی انسان با متن دینی وارد گفتگو می‌شود که لاجرم قرائت‌های کثیر از متون دینی از همین فرآیند بیرون می‌جوشد. اما این قرائت‌های کثیر نیز از نظر استاد مجتهد شبستری دارای محدودیت است زیرا قرائت کثیری از دین قابل قبول است که «مستدل و قابل دفاع باشد». از اینجا مسئله قرائت درست و قرائت غلط طرح می‌شود. (با استفاده از مقاله «قرائت پذیری دین؟» به قلم محمد منصور هاشمی: ماهنامه همشهری سال اول - شماره ۱۱ ر.ک)

Merismus

تقسیم

از آرایه‌های بیرونی بدیع (← صنایع بدیع) است که به موجب آن شاعر معنایی را در نظر می‌گیرد و بعد آن را به چند جزء تقسیم می‌کند. در شعر فارسی شاعر هر جزء را با معنی آن مربوط می‌کند، برای مثال:

بدنامی حیات دو روزی نبود بیش

آن هم کلیم با تو بگویم چنان گذشت

واقع همان قرائت متون دینی است و متون دینی را به گونه‌های متفاوت می‌توان فهم و تفسیر کرد و از همین جا است که دین قرائت‌های کثیر پیدا می‌کند.

(نقدی بر قرائت رسمی از دین، ص ۷)

«هیچ متنی تفسیر منحصر به فرد ندارد و از همه متون، تفسیرها و قرائت‌های متفاوت می‌توان ارائه داد... اسلام به هر صورت که تصویر شود گونه‌ای فهم و تفسیر از کتاب و سنت است و هیچ فهمی از کتاب و سنت تا آن‌جا که به انکار نبوت پیامبر (ص) نرسد، خروج از اسلام به شمار نمی‌آید.» (همان ص ۱۱۴) و «هیچ مفسری نمی‌تواند ادعا کند که از هرگونه پیش فرض به دور است و آن چه بدست می‌آورد، رنگ و بوی بشری ندارد و از عوامل و شرایط زندگی انسانی عصر وی متأثر نگشته است: (هرمنوتیک، کتاب و سنت، ص ۳۶) «واقعیت این است که عقاید و ایمان آدمی تنها و تنها از علوم و معارف وی تغذیه نمی‌کند، بلکه با تحول و تکامل این علوم و معارف تحول و تکامل می‌یابد» (هرمنوتیک ص ۳۴).

«باید میان حقیقت دینی وحی شده بر یک جماعتی و مفاهیم و تعبیرهایی که پیروان آن حقیقت دینی برای بیان آن حقیقت دینی و حیاتی به کار می‌برند، فرق گذاشت» (هرمنوتیک ص ۱۵۶) «بعضی احکام جاودانی و دائم و بعضی مدت دارند.» (هرمنوتیک ص ۴۸) نتیجه‌گیری این دیدگاهها در این جمله خلاصه شده است: «شکل‌های معین هر عصر در زبانه‌دان تاریخ می‌افتد، اما پیام‌های جاودانه به هیچ‌وجه در زبانه‌دان تاریخ

اصطلاح زبان فارسی برابر است. از نمونه‌های مشهور صنعت تقسیم در ادبیات انگلیسی در سطور زیر از نمایشنامه* ترلیوس و کرسید* شکسپیر دیده می‌شود:

For beauty, wit,
High birth, vigour of bone, desert in service,
Love, friendship, charity, are subjects all
To envious and calumniating Time.

ترجمه:

زیرا و جاهت، کیاست،
نسب عالی، قدرت استخوان، شایستگی
خدمتگزاری،

عشق، دوستی، احسان، همه بندگان
زمانِ حسود و بدنامی آورند.

در این نمونه اجزاء (و جاهت، کیاست،
نسب عالی، والخ) مقدم بردارنده آن و به
عنوانِ بندگانِ زمانِ حسود آمده است.

Scansion

تقطیع

در لغت به معنی پاره کردن، پاره پاره کردن،
بریدن پارچه، کوتاه گفتن، آرایش و پیرایش
لباس و تجزیه کردن مصراع* به اجزاء و ارکان
(← رکن) عروضی (← عروض) است که
شامل تجزیه الگوهای وزنی (← وزن) شعر*
و محاسبه اوزان و پایه‌های آن می‌شود.

در عروض فارسی تقطیع، تقسیم شعر است
به اجزاء و قرار دادن هر جزء در برابر جزوی از
افاعیل که در وزن مساوی باشد آنگونه که
متحرک در مقابل متحرک و ساکن در برابر
ساکن قرار گیرد. در این کار، حرکت حروف
هرچه باشد (فتحه، ضمه یا کسره) هماهنگی
آنها با اجزاء افاعیل ضرورت ندارد یعنی
می‌توان مثلاً ضمه را در مقابل فتحه قرار داد.
در تقطیع عروضی جدید، تقطیع «این است

یک روز صرف بستن دل شد به این و آن
رورز دگر به کندن دل زین و آن گذشت

کلیه کاشانی

شاعر بیت* دوم را به تشریح معنایی
اختصاص می‌دهد که در بیت اول ذکر کرده
است، یعنی «دو روز» را به اجزاء تقسیم
می‌کند و هر یک را توضیح می‌دهد.

(فائد)

ظاهراً نخستین بار عنصری تقسیم را به کار
برده است. نمونه:

نگر به لاله و طبع بهار رنگ پذیر:

یکی به رنگ عقیق و دگر به بوی عبیر

عصری

ز عکس روی و لب عارضش برند صفا،
یکی سهیل و دوم زهره و سیوم جوزا.

قوامی گنجوی

سپید روی و سیه زلف و چشمت، ای دلبر!
یکی گل است و دوم سنبُل و سوم عنبر

عثمان مختاری

نوعی از تقسیم را استیفا یا استقصا نامیده‌اند
که در آن گوینده در توصیف کسی یا چیزی
همه ویژگی‌ها یا گونه‌های او را در پی هم یک
به یک یاد کند. برای نمونه:

پیوسته دشمنان تو ز این گونه مستمند:

یا کشته، یا گریخته، یا بسته در حصار

عصری

سلیمانی مکن دعوی! نخست آن دیوانسی را،

بکش، یا بند کن، یا کارفرما، یا برون رانش.

خاقانی

در اصطلاح آرایه‌های ادبیِ فرنگی،
merismus واژه‌ای یونانی و به معنی «تقسیم به
اجزاء» است که با تقسیم، استیفا و استقصا در

کلمات اگر پیش از مصوت دیگری قرار گیرد به ۵ و ۷ تجزیه می‌شود و صامت ۷ جزو هجای دوم قرار می‌گیرد مثل: «جُو» و «جُوی» (جُ+وی).

۶- اگر بعد از مصوت بلند حرف «نون» و سپس مکث* قرار گیرد، از کمیت مصوت کاسته می‌شود: در «عاشقان دارند» «قان» معادل هجای بلند «قا» حساب می‌شود.

ب) اختیارات شاعری: آن بخش از اختیارات و اجازة‌های شاعری که مربوط به وزن شعر می‌شود از این قرارند:

۱- آوردن یک یا دو حرف صامت اضافه بر فرمول وزن بدون آنکه در تقطیع به حساب آید.

۲- جایگزینی رکن «فعلاتن» به جای «فاعلاتن» در ابتدای هر مصراع.

۳- آوردن دو هجای کوتاه بجای یک هجای بلند که این را «تسکین» گویند.

۴- در برخی اوزان جایگزینی «-U» به جای «U-» یا بالعکس. این عمل را در اصطلاح «قلب» می‌نامند.

ج) ضرورات: تغییراتی است که به مقتضای وزن در کمیت (بلندی و کوتاهی) هجاها یا مصوت‌ها ایجاد می‌شود:

۱- مصوت‌های بلند (ای - او) در آخر کلمه اگر پیش از مصوت دیگر قرار گیرند، گاهی کوتاه می‌شوند: مثل تبدیل کشتی (kestiye) به کشته‌ی (kesteye) در «کشتی نوح».

۲- تبدیل مصوت‌های کوتاه ۵ و ۷ در آخر کلمه و اشباع آنها به مصوت بلند مثل «مهپاره» به «مهپاری». توجه: اشباع «نه» «نی» است.

۳- صامت همزه در ابتدای کلمات (مثل آب حذف می‌شود. (/aab

که شعر را به هجا*های کوتاه و بلند تقسیم کنیم و سپس با رکن بندی وزن آن را پیدا کنیم» (آبوق، ص ۴۱)

اما اولاً تقطیع صحیح مستلزم رعایت قواعد تقطیع است و ثانیاً معمولاً کمتر شعری بعد از تقطیع وزن اصلی شعر را نشان می‌دهد بلکه معمولاً وزنی که بدست می‌آید وزن تقطیعی است. برای تبدیل وزن تقطیعی به وزن اصلی باید هم قواعد تقطیع را بدانیم و هم به اختیارات شاعری (- جواز شاعری) و ضرورات توجه داشته باشیم.

الف) قواعد تقطیع در شعر فارسی:

۱- هجای کوتاه (صامت + مصوت کوتاه) در آخر مصراع، بلند حساب می‌شود.

۲- یک یا دو صامت اضافه بر وزن در انتهای مصراع، در تقطیع محاسبه نمی‌شود.

۳- در تقطیع هیچ هجایی نباید کمتر از دو حرف داشته باشد. پس در صورت برخورد به صامت تنها در وسط شعر، یک مصوت کوتاه به آن اضافه می‌کنیم تا به هجای کوتاه تبدیل شود. برای مثال: مصراع «به دانش دل پیر برنا بود» در تقطیع چنین خوانده می‌شود: «به دانش دل پیر و برنا بود».

۴- در کلماتی از قبیل خواست، گوشت، بیست، کارد چنانچه صامت آخر به وسیله مصوت بعد از خود جذب نشود، از تقطیع ساقط می‌شود در نتیجه «گوشت را» تبدیل می‌شود به «گوش را»، «خواست را» به «خواس را». اما «خواست افتادن» تغییری نمی‌کند چون صامت «ت» جذب مصوت «ا» شده است.

۵- صدای ترکیبی ow (diphthong) در آخر

در عروض شعر انگلیسی که وزن آن ضربی است (← وزن ضربی)، تقطیع عبارتست از تجزیه هر سطر شعر به ارکان تشکیل دهنده آن، و نیز تعیین نقاطی که در آن مکث*های اصلی رخ می دهد. برای نمونه:

"You are old, / Father Will / liam", the young
man said
"And your hair / has become very white;
And yet / you inces / santly stand / on your
head-
Do you think / at your age, / it is right?"
(Lewis Carroll)

در این کار هجاهای تکیه دار و بدون تکیه در یک پایه مشخص می شوند و سپس سطور شعر براساس تعداد پایه ها در سطور شعر و نیز طرح قافیه* شعر تعیین می شود.

وزن دو بیتی* بالا بجز آخرین پایه از سطر نخست و پایه اول سطر سوم که آیمیک است، همه جا آناپستیک می باشد. تعداد پایه ها متناوباً چهار و سه است و الگوی تقطیع این دو بیتی چنین است:

4 3 4 3
a b a b

در این فرمول b و a نشانگر قافیه، و شماره های ۴ و ۳ نشان دهنده تعداد پایه هاست.

Imitation

تقلید

در لغت به معنی گردنبندها بر گردن انداختن، پیروی کردن، از پی رفتن، عمل کردن به فتوای مجتهد، و اگذار کردن، حرکات و طرز تکلم کسی را نشان دادن، پیروی.

در نقد ادبی* گاه برای اصطلاح mimesis (محاکات*) با همان تعبیر ارسطونی، واژه imitation به کار رفته است. معنی اخیر تحت

چند نمونه برای تقطیع:

منم آنکس که تابه فرق همی سوزم از قدم
مَن مَأَن(ن) کس که تابه فرق همی سوزم مَزَقْ
دَم.

ای کاروان منزل مکن جز در دیار یار من
ای کاروان مَن زل م کن جز در دیاری یار مَن.

(آبوق)

گفتمی است که این نوع تقطیع مورد انتقاد جدی برخی صاحب نظران قرار دارد.

از خصوصیات تقطیع شعر در فارسی یکی آن است که حروف ملفوظ معتبر است، نه مکتوب، و دیگر اینکه الف ممدود به جای دو حرف محسوب می شود. الف همزه اگرچه نوشته می شود، در تقطیع به حساب نمی آید؛ چنانچه دو متحرک در برابر دو ساکن قرار گیرد، دو متحرک را ساکن می سازند؛ و اوای که به جای ضمه است چون بیان ضمه می کند در تقطیع حساب نمی شود، مثلاً «دو کمند» بر وزن فاعلن.

در مورد واو عطف دو نظریه وجود دارد: گروهی آن را به حساب می آورند و دسته ای آن را در تقطیع محسوب نمی دارند. حرف مشدد به جای دو حرف حساب می شود مثل «فرخ» بر وزن فَعْلَن.

(۱۱۵)

نمونه:

ای ساریان منزل مکن جز در دیا ر(ی) یار من
مُس تف ع لَن مُس تف ع لَن مُس تف ع لَن
مُس تف ع لَن

(وشف)

تعبیر می‌کند. لانگینوس مانند سسیرو و کستیلیان بر تقلید از پیشینیان به عنوان راهکاری برای تربیت ذوق شعرای جوان تأکید می‌ورزیدند. آنها عقیده داشتند... که نویسندگان و شعرای جوان باید از اصول پیشگامان و اساتید یونان باستان پیروی کنند تا در هنر خود ورزیده و سرآمد شوند. این قسم تقلید نزد مُتقدان روم باستان یا پیروان آنان در دوره‌های بعد هرگز به سرقت ادبی* تعبیر نمی‌شد.

در دوران نوکلاسیک* ادبای انگلیسی تقلید از ادبای باستان را توصیه می‌کردند و استدلالشان این بود که چون قواعد دقیق در تقلید طبیعت (به معنی محاکات) توسط نویسندگان قدیم وضع شده است، پس شعرا باید در کار خود از آن قوانین تقلید و پیروی کنند. الکساندر پوپ، شاعر و منتقد برجسته نوکلاسیک این دیدگاه را چنین بیان می‌کند:

Those RULES of old discovered, not devised,
Are Nature still, but Nature methodized;
Nature like liberty, is but restrained;
By the same laws which first herself ordained.
Hear how learned Greece her useful rules
indites,
When to repress, and when to indulge our
flights:
High on parnassus' top her sons she showed,
And pointed out those arduous paths they trod:
Held from afar, aloft, th' immortal prize.
And urged the rest by equal steps to rise.
Just precepts thus from great examples given
She drew from them what they derived from
Heaven.

ترجمه:

آن قوانینی که از قدیم الایام کشف شده‌اند و وضع نشده‌اند، همان طبیعت است، اما طبیعت

تأثیر اندیشه افلاطونی پدید آمده است. ایراد عمده‌ای که افلاطون بر شعرا وارد می‌کند آن است که شعرا فقط به تقلید از صورت طبیعت می‌پردازند و از حقایق مطلق غافلند. از نظر افلاطون که فیلسوفی آرمانگرا و ایده‌آلیست و معتقد به «مُثُل» است همه مفاهیم جهان ملموس و واقعی همچون زیبایی، خوبی، عدل و غیره فقط پرهیبی از مفاهیم آرمانی بهشت می‌باشند؛ از اینرو برای افلاطون تقلید، بازآفرینی این شکل‌های آرمانی است و چون همه چیزهای مورد تقلید هنرمند خود سایه و تقلیدی از حقیقت است، پس کار هنرمند تقلید از روی تقلید است. اگرچه روی این سخن افلاطون متوجه هنر نقاشی است، ابعاد آن به سایر هنرها و به شعر نیز تعمیم می‌یابد.

اما از نظر ارسطو که دیدگاهی علمی نسبت به مباحث ادبی و فلسفی دارد، تقلید اساس همه هنرها و وجه مشترک شعر با سایر هنرهاست. این ایراد را ارسطو که دیدگاهی علمی نسبت به مباحث ادبی و فلسفی دارد با طرح مسأله «محاکات» (mimesis) به جای تقلید به این صورت رد می‌کند و می‌گوید شعرا از جهان بیرون تنها تقلید نمی‌کنند بلکه هنر آنان در محاکات و گستره برداری از هیجانات و عواطف و مسائل کلی است. از اینرو می‌توان گفت که تقلید نسبت به محاکات و تخیل، معنی محدودتری دارد.

مسأله تقلید پس از افلاطون و ارسطو در میان ادبای کلاسیک* غرب همواره مطرح بوده است. هوراس، اندیشمند روم باستان، تقلید را به محاکات و به عنوان امری خَلَق

ضابطه یافته؛ طبیعت همچون آزادی، چیزی نیست جز آنچه مکلف است با همان قوانینی که خود از ابتدا مقرر داشته است.

گوش بسیار چه سان یونان فرهیخته قوانین سودمند خود را انشاء کرد که چه وقت محدود کند پروازمان را و چه وقت آن را آزاد گذارد: بر بلندای قلعه پارتاس به پسرانش نشان داد و اشاره کرد به راههایی که آنها پیمودند، از آن دورها و در بالا خلعت فناپذیر را نگاهداشت و بقیه را ترغیب کرد که با گامهای یکسان برخیزند. فرمانهای عادلانه‌ای را که اینگونه از نمونه‌های بزرگ داده شده بود او از آنها چیزهایی بیرون کشید که از بهشت اقتباس شده بودند.»

در دوران رماتیسیم* که بر قریحه ذاتی شاعر به جای تقلید تأکید می‌شود، تقلید اهمیت پیشین را در مباحث ادبی از دست می‌دهد. در نقد معاصر تقلید تقریباً جایی ندارد.

تقلید از قدما (← کلاسیسیسم)

Palilogy

تکرار / تکریر

صناعتی بدیع (← صنایع بدیع) است و آن است که شاعر یا نویسنده لفظی را مکرر بیاورد. از انواع جناس* نیز به شمار آمده است و این در صورتی است که دو لفظ متجانس در آخر سجع*های نثر* یا در آخر ابیات (← بیت) پی در پی آورده شود:

اگر چه هست گلت را چو من هزار هزار
مرا به دست نیاید چو تو نگارنگار

همچنین:

باران قطره قطره همی بارم ابروار
هر روز خیره خیره از این چشم سیل‌بار

زان قطره قطره باران شود خجل
زان خیره خیره خیره دل و جان من فکار

عسجدی

و:

من آب آب و باغ باغم ای جان
هزاران ارغوان را ارغوانم

مولوی

همچنین:

بدره بدره دهد به سائل زر
دجله دجله کشد به بزم عقار
گشته زان بدره بدره، بدره خجل
برده زان دجله دجله، دجله یسار

در بلاغت* غرب این صنعت اشکال و صور متنوعی دارد. تکرار الفاظ در پی یکدیگر و به منظور تأکید همان است که در فارسی تکرار و در اصطلاح غربی palilogy گویند. ساموئل بکت نمایشنامه نویسی معاصر ایرلندی در نمایشنامه در انتظار گودو در گفتار طولانی لاکی، یکی از اشخاص بازی، از این قسم تکرار استفاده می‌کند.

تکرار بر حسب آنکه در کجا اتفاق بیفتد دارای انواعی بدین شرح است: چنانچه کلمه یا کلماتی در ابتدای هر سطر عیناً تکرار شود، آن را ردالصدر (anaphora) نامند مثل:

Swich fyn hat, to this Troilus for love!
Swich fyn hath al his rete worthynesse!
Swich fyn hath his estat real above,
Swich fyn his lust, swich fyn hath his nobleness!
(Chaucer)

چنانچه کلمه یا کلماتی پس از کلمات دیگر مکرر شود آن را epanalepsis گویند. برای مثال تکرار کلمه of در سطور زیر از آغاز منظومه بهشت گمشده:

باران تند حادثه بارید

(فتحنامه / م. سرشک)

علاوه بر آنچه نام برده شد، صناعاتی چون ردالمطلع و برگردان* نیز از اشکال متنوع تکرار محسوب می شوند.

تکرار ساختاری (← تکرار)

تکرار قافیه (← قافیه)

Parallelism تکرار نحوی / موازنه / اثر مرچز

تکرار نحو* ی آن است که ویژگی های نحوی یک بخش یا جمله در بخش ها یا جملات بعدی تکرار می شود و موجب قرینه سازی نحوی می شود. تأثیر زیباشناسیک این قرینه سازی حاصل تداعی* هائی است که از رهگذر تکرار* ویژگی های نحوی یک بخش در بخش های بعدی حاصل می شود و سبب نوعی وحدت بین ساختار* های قرینه می گردد. در نتیجه اجزائی که در قرینه ها با یکدیگر هم وزن* نیستند (موازنه ناقص) با یکدیگر بدلیل وحدت نحوی هم وزن* بنظر می رسند. برای نمونه: به جستجوی تو (متمم + مضاف الیه)

به درگاه کوه می گریم (متمم + مضاف الیه + فعل)

در آستانه دریا و علف (متمم + مضاف الیه)

به جستجوی تو

در معبر بادها می گریم

در چارراه فصول

شاملو

سه مصراع دوم از لحاظ نحوی تکرار سه مصراع اول است.

تکرار الگوی نحوی معمولاً با موازنه کامل یا ناقص همراه است. (صص ۵۸-۵۷ پادش)

Of man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and...

...

...

Of Ored, or of Sinai,...

(John Milton)

تکرار یک کلمه یا عبارت را به طور مؤکد و به منظور تأثیری خاص epizeuxis گویند مثل:

Alas! I lie, rage hath this error bred:
Love is not dead.
Love is not dead, but sleepeth
In her unmathed mind...

(Sir Philip Sidney)

تکرار یک کلمه یا چند کلمه در انتهای هر سطر را epistrophe (ردالقافیه) گویند مثل:

Shy lock: I'll have my bond! Speak not against
my bond!
I have sworn an oath that I will have my bond.
(Shakespeare)

تکرار ساختاری یکنواخت برای انگیزش احساسات خاص را incantation گویند مثل:

The owl is abroad, the bat and the toad
And so is the cat-a-mountain;
The ant and the mole sit both in a hole,
And the frog peeps out o' the fountain,
The spindle is now a-turning;
The moon it is red, and the stars are fled,
But all the sky is a-burning;

(Ben Jonson)

یک قسم تکرار آن است که کلمات هم معنی تکرار شود و به آن در اصطلاح tautology گویند. این قسم تکرار در واقع نوعی اطناب* شمرده می شود. برای نمونه در عبارت «من خود شخصاً» هر سه کلمات مبین یک معنی هستند.

و:

دیشب دوباره، باز

سجع در آن نشده باشد، مثل: «نخلبندی دانم ولی نه در بستان، شاهدی فروشم ولی نه در کنعان»

و «دانش موجب بزرگی و افتخار است و بینش سبب سربلندی و اعتلاست»

سعدی

(زس)

در انگلیسی نیز موازنه آن است که اجزاء همسان و هم ارزش در ساختار*های دستوری مشابه واقع شوند. برای نمونه در جملات زیر از انجیل، خصایل آفریدگار در مقام نهاد جملات اول آمده و توصیف هریک از خصایل به ترتیب در پی جمله نخست و در جملاتی که با اسم مصدر شروع شده، ذکر شده‌اند:

The law of the Lord is perfect, converting the soul:

The testimony of the Lord is sure, making wise the simple.

The statutes of the Lord are right, rejoicing the heart:

The commandment of the Lord is pure, enlightening the eyes.

همچنین در سطور زیر:

All Nature is but art, unknown to thee;
All chance, direction, which thou canst see
All discord, harmony not understood;
All partial evil, universal good;
And, spite of pride, in erring reason's spite,
On truth is clear, Whatever is, is right.
(Alexander Pope)

جمله نخست از سه جزء all nature is unknown to thee but art تشکیل شده و جملات بعد نیز تکرار نحوی این سه ساختار دستوری می‌باشد.

تکریو (← تکرار)

و موازنه در لغت هم وزن* کردن است. در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) موازنه آن است که در قرینه‌های نظم* یا نثر* از اول تا آخر کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی (← قافیه) مختلف باشند. در شعر آن چنان است که مصراعهای (← مصراع) ابیات (← بیت) از قرینه‌های مسجع تشکیل یابد.

موازنه، نوعی سجع* متوازن است که مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌هانیست. برای نمونه:

مشک و شنگرف است گوئی ریخته بر کوهسار

نیل و زنگار است گوئی بیخته در مرغزار

از زمین گوئی برآوردند گنج شایگان

در چمن گوئی پراکندند در شاهوار

امیر معزی

شاهی که رخس او را دولت بود دلیل

شاهی که تیغ او را نصرت بود فسان

اندر پی گمانش زه بگسلد یقین

و اندر پی یقینش ره گم کند گمان

مسعود سعد سلمان

و در دو بیت متوالی:

آنکه مال خزاین گیتی

نیست با وجود دست او بسیار

و آنکه کشف سر سرایر گردون

نیست در پیش طبع او دشوار

رشید و طراط

آن قسم از نثر را که در آن صنعت موازنه به کار رفته باشد، می‌توان مرجز نامید و نثر مرجز چنان باشد که غالب کلمات دو قرینه هم وزن و مقابل یکدیگر قرار بگیرند ولی رعایت

سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه، ده، یازده، بیس، سی‌وده، صدتان، هزارتان. دیبو از دهنش دود در میاد، مته تنوره حموم. دیبو تنوره کشید رف هوا، من شیشه عمرش زدم زمین. یه هو دود شد. گرومبی خورد زمین و دود شد. مته تنوره حموم. من از حموم بدم می‌اد. دیگه هیچ وقت حموم نمی‌رم؛ گل سر شورم می‌ره تو چشم. کف دس و پام پیرک می‌شه. نَم می‌سرم می‌کنه زیر آب هی در می‌آره، هی آب می‌خورم. هیچ وخت دیگه حموم نمی‌رم. نَم خوراکی می‌پاره تو حموم می‌خوریم - نون و کاهو و سرکه. چقد حموم خوبه. هی زنا لقمه می‌گیرن دهن هم می‌دارن. نَم سرم می‌شوره. آب صابون و کُناَر می‌ره تو چشم. گل سر شورم می‌ره تو چشم. نَم رف تو کته زغالی. تو کته زغالی شبه. روزم اونجا شبه. شبم خیلی شبه. من از تو کته زغالی می‌ترسم. دیبو تو کته زغالی قایم شده. اگه من برم اون جا پام می‌گیره می‌ذاره تو دهنش یه لقمه می‌کنه.»

در این قطعه تک‌گویی درونی، وسیله‌ای است که جریان سیال ذهن* کودک بواسطه آن به خواننده منتقل می‌شود: «تنوره حموم»، حمام‌هائی را که با مادرش می‌رفته برای او تداعی* می‌کند و بعد «آب صابون و کُناَر» که توی چشمه‌اش می‌رود، کته زغالی را به یادش می‌آورد.

(عد)

تک‌گویی درونی راهکاری است برای بیان نگرشی اکسپرسیونیستی (← اکسپرسیونیسم) از جهان پیرامون.

تک‌گویی نمایشی Dramatic Monologue

شیوه‌ای در روایت* است که به موجب آن

Interior Monologue

تک‌گویی درونی

شیوه‌ای است در روایت* که به موجب آن جریان و آهنگ ضمیر خودآگاه همانگونه که در ذهن شخص رُخ می‌دهد، بازگو می‌شود و نویسنده در این کار دخالتی نمی‌کند. در تک‌گویی درونی کسی مخاطب گوینده نیست. اینگونه روایت مانند حرف زدن بچه‌های کوچک و اشخاص پیر می‌ماند وقتی با خودشان حرف می‌زنند. اساس این شیوه روایت بر بازگویی ذهنیات راوی* قرار دارد. تک‌گویی درونی یا متضمن واکنش راوی نسبت به محیط دور و بر حاضر خود است که در این حالت، تک‌گویی درونی او، داستانی (← داستان) را تعریف می‌کند، و یا تک‌گویی درونی راوی، خود یک کنش است یعنی سیراندیشه او نه زمان حال را گزارش می‌کند و نه یادآور گذشته است که در این حالت تک‌گویی درونی برای خودش داستانی است. رمان* سنگ‌صبور / صادق چوبک، خانم دالووی / ویرجینیا ولف و خشم و هیاهو / ویلیام فاکنر به این شیوه روایت شده است. برای مثال، در رمان سنگ‌صبور، «کاکل زری»، پسر کوچک و بی‌کس و یتیم، دنیای پراز وحشت و تنهایی خود را آنگونه که در ذهن کودکی‌اش جلوه می‌کند، چنین باز می‌گوید: «بلبل سرگشته منم، کوه و کمر گشته منم. بوای ظالم من رو کشته. زن بوای بدجنس گوشت من رو خورده و خواهر مهربون اسخونام رو با هف آب گلاب شسه و زیر درخت گل خاک کرده. منم شدم یه بلبل پریدم رو درخت. اما من خواهر ندارم. کاکا هم ندارم. من تهنام، تنهای تنها. یهته! چقدر ماهی تو حوضه. یک، دو،

این سوی خط شاهد این گفتگو باشد از نحوه جواب‌هائی که گوینده حاضر می‌دهد یا از نوع واکنش‌های کلامی و رفتاری وی می‌تواند نسبت به مطالبی که طرف دیگر می‌گوید بی‌آنکه آنها را شنیده باشد گمانه‌زنی کند. به این نوع مکالمه یک طرفه از آنرو تک‌گویی می‌گویند که ما فقط کلمات یک طرف را می‌شنویم یا می‌خوانیم، و از آنرو نمایشی می‌نامند که آنچه گوینده ادا می‌کند ظاهراً خطاب به شنونده معینی است که گرچه در صحنه گفتگو حاضر نیست، حضوری محسوس دارد. تفاوت آن با تک‌گویی درونی* در همین نکته نهفته است، زیرا در تک‌گویی درونی گوینده در ادای اندیشه و افکار خود مخاطبی را در نظر ندارد و اصولاً از ابراز افکار خود قصد ندارد کسی را آگاه نماید.

در اصطلاح شعر، تک‌گویی نمایشی، شعری است که از زبان شخصیتی یگانه بیان می‌شود. کلمات این شخص، طبیعت، روحیات و وضعیت خاص او را منعکس می‌کند. این نوع شعر در ادبیات انگلیسی توسط رابرت براونینگ تکامل یافت. (← راوی، تک‌گویی درونی)
برای نمونه:

Gr-r-r--there you go, my heart's abhorrence!
Water your damned flower-post, do!
if hate killed me, Brother Lawrence,
God's blood, would not mine kill you!

"Soliloquy of the Spanish Closter"

و:

Hist, but a word, fair and soft!
Froth and bejudget, Master Hugues
Answer the question I've put you so oft:-

راوی* بلند بلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد و تمام داستان* براساس گفتار یک طرفه و بی‌پاسخ راوی استوار است. خواننده از صحبت‌های راوی داستان می‌تواند بفهمد که او در کجاست، در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را مورد خطاب قرار داده است.

رمان*های سقوط / آلبر کامو، دل تاریکی / جوزف کنراد و حرف و سکوت / محمود کیانوش به شیوه تک‌گویی نمایشی روایت شده است. برای نمونه:

نه آقای عزیز، متأسفانه این طور نیست. اگر می‌گویم نمی‌توانم، منظورم این است که تلاش خودم را کرده‌ام و نتوانسته‌ام نه! خودتان متوجه هستید که من آن مقدار از ته مانده آزادی و اختیاری را که در مقام یک آدم برایم مانده است، برای خودم نگه داشته‌ام. زن دارم و دو تا بچه. تازه از آنها هم شرمسارم که اسم چیزی را که وقف آنها کرده‌ام ته مانده آزادی و اختیار گذاشته‌ام. اگر چیزی ته مانده‌اش هم از نوع خودش باشد، در کمترین مقدار باز ارزش همان مقدار را دارد.

مثلاً یک قطره آب، آب است و یک دریا آب هم باز آب است. اما آزادی و اختیار آدم هرچه کمتر و محدودتر می‌شود، به همان نسبت باقیمانده‌اش تغییر ماهیت می‌دهد تا می‌رسد به آن مقدار که برای من مانده است...

(عد)

شیوه تک‌گویی نمایشی بدان می‌ماند که شخصی تلفنی با شخص دیگری در آنسوی خط مکالمه و گفتگو* می‌کند. اگر کسی در

repentance?

(Euphuus, the Anatomy of wit)

اصطلاح mannerism در ادبیات انگلیسی همچنین به معنی التزام است. التزام در لغت به معنی همراه بودن، بایسته داشتن، ملزم شدن به امری، و بایسته داشتن می باشد و در اصطلاح تعهدی است که شاعر یا نویسنده نسبت به حفظ سبکی خاص یا برخی ویژگیهای دیگر برای خود ایجاد می کند به طوری که شعر و نثر گوینده ای خاص از حیث این ویژگیها کاملاً از دیگران قابل تمیز باشد. در این مورد در زبان فارسی برای مثال می توان به نثر فنی و سجع* در گلستان سعدی، و در انگلیسی به گرایش به زبان لاتین (←) (لاتینیسم) در آثار جان میلتون، یا ایقاعات (←) ایقاع) متوازی و مترادف در آثار گیون اشاره نمود.

تکواژ (←) هنجارگریزی

تکواژ باز (←) هنجارگریزی

تکواژ بسته (←) هنجارگریزی

تکیه ارتفاع (←) آهنگ

تکیه بلاغی (←) تکیه

تکیه پیچشی (←) تکیه

تکیه شدت (←) تکیه

Accent

تکیه / ضرب

از نظر زبانشناسی* ضرب عبارتست از تأکیدی که موجب می شود هجا*یی از کلمه یا کلمه ای از عبارت در جریان سخن برجسته شود. این ضرب ممکن است نتیجه شدت باشد که به آن تکیه شدت* گویند یا حاصل زیر و بمی یا دانگ (pitch) صدا باشد که آن را در اصطلاح آهنگ* یا تکیه ارتفاع یا تکیه موسیقایی می نامند.

What do you mean by your mountainous
Fugues

See, we're alone in the loft,---

"Master Gugues of Saxe-Gotha."

تکلف گرایی / التزام / نثر فنی Mannerism

تکلف در لغت به معنی خودنمایی و تجمل است و در اصطلاح نثر* بر سبکی (← سبک) اطلاق می شود که مشحون به زبانی مصنوع، دستور زبانی غیر معمول، تصاویری (← تصویر) ناهمگون و برجسته و عباراتی مفصل و آراسته به صناعات لفظی باشد. در فارسی نثر متکلف همان نثر فنی و مصنوع* است و در نثر انگلیسی، یوفیوزم* قسمی سبک متکلف محسوب می شود. (← نثر)

اما در تاریخ ادبیات انگلیسی، mannerism به گرایش خاصی* اطلاق می شود که نویسندگان دوران الیزابت نسبت به بلاغت* کلاسیک (← کلاسیسیسم) و رعایت آن در آثار خود داشتند. این تکلف در زمینه ابداع*، نحو* و فصاحت بود. بلاغت دوران الیزابت به دلیل گذار سریع سبک* نثر از دوران رنسانس*، مشخصاً نثری متکلف است. ویژگی های این نوع نثر مانند نثر مصنوع در فارسی، پای بندی آگاهانه آن به اسلوب، وجود صناعات لفظی و آرایش دقیق کلمات بود. تکلف گرایی به مفهوم الیزابتی آن نثر را به رویه ای بدل می کرد که بیش از اتکاء بر مجاز* و استعاره* بر طرح آرایش کلمات استوار بود. برای نمونه:

Aye, but Euphuus, hath she not heard also that
the dry touchwood is kindled with lime, that
the greatest mushroom groweth in one night?
That the fire quickly burneth the flax? That
love easily entereth in to the sharp wit without

بی‌نظمی تکیهٔ هجاها اگرچه وزن شعر را برهم نمی‌زند، اختلافات و تغییراتی در وزن ایجاد می‌کند.

(وشف)

بنابه محل وقوع تکیه و رابطهٔ آن با هجائی که تکیه شدت می‌گیرد، در انگلیسی چهار نوع تکیه یا ضرب شناسائی شده است:

تکیه (ضرب) کلامی *Word accent*: همان تکیه و ضرب طبیعی کلمه است که منطبق با شدت صوت است و به موجب آن برای مثال در کلمه *conduct* به معنی اسم هم فشار تلفظ و هم محل تکیه بر هجای نخست است، حال آنکه فشار تلفظ و محل تکیه در همین کلمه به معنی فعل بر هجای دوم است.

تکیه (ضرب) بلاغی *Rhetorical Accent*: محل تکیه یا ضرب کلمه در یک جمله به لحاظ نقش و اهمیت آن تعیین می‌شود و آن کلمه نسبت به کلمات اطرافش تشخیص و برجستگی بیشتر می‌یابد. مثلاً:

(ماری بیرون رفت نه جای دیگر)

Mary went out.

(ماری رفت بیرون، نیامد تو) *Mary went out.*

(ماری، نه کس دیگر، بیرون رفت)

Mary went out.

تکیه (ضرب) وزنی: (*metrical accent*): محل ضرب بر مبنای الگوی شدت که از پیش برای آن سطر موزون تعیین شده است تعیین می‌شود. چنانچه این الگوی وزنی ضرورت تغییر محل تکیه را در کلمه ایجاب کند، به آن تکیه (ضرب) پیچشی (*wrenched accent*) گویند. برای مثال چنانچه ضرورت وزنی ایجاب کند که به جای الگوی طبیعی *fair ladies* (ضرب بر

اگرچه قاعده ثابتی برای تکیه گذاردن بر هجاها کلمات وجود ندارد، در زبان انگلیسی معمولاً در جملات، تکیه بر عناصر واژگانی قرار می‌گیرد و کلمات دستوری / نقشی نما (*Function*) تکیه نمی‌گیرند.

در فارسی جای ضرب در کلمه موجب اختلاف معنی می‌شود برای مثال اگر در کلمه «سرگذشت» ضرب بر هجای «سر» قرار گیرد، این هجا خود کلمه‌ای مستقل محسوب می‌شود، اما چنانچه، این هجا بدون ضرب تلفظ شود، جزء کلمهٔ واحد «سرگذشت» به شمار آید. برای نمونه کلمات «درمانند» (درمان هستند) و «درمانند» (درمی‌مانند) یا «بردارند» (بردار هستند) و «بردارند» (از مصدر برداشتن) در ابیات (بیت) زیر:

دوای درد عاشق را کسی کو سهل پندارد
ز فکر آنان که در تدبیر درمانند درمانند
چو منصور از مراد آنان که بردارند بردارند
بدین درگاه حافظ را چو می‌خوانند می‌رانند

حافظ

از تحقیقات به عمل آمده نتیجه گرفته‌اند که تکیهٔ کلام در فارسی نتیجهٔ عامل ارتفاع است و با امتداد ربطی ندارد زیرا هم بر روی هجای کوتاه واقع می‌شود و هم بر روی هجای بلند. اگرچه ضرب و تکیه در شعر * فارسی * وزن نیست، مرتب‌کنندهٔ اجزاء و پیوند هجاهاست. در هر جزء یا فعل عروضی باید لااقل یک تکیه وجود داشته باشد زیرا قوام کلمه به هجای تکیه داراست. محل تکیه در داخل اجزاء تغییرپذیر است.

در شعر فارسی، مرتب بودن تکیه در هجاها و هر شعر، وزن آن را ضربی و منظم می‌کند و

داستان خلیل علیه السلام:

یارب این آتش که بر جان من است
سرد کن انسان که کردی بر خلیل
احمد شاملو، شاعر معاصر نیز در شعری
راهنمایی می‌کند به نمایشنامه‌هاملت /
شکسپیر:
ای کلادیوس‌ها!
من برادر افلیای بی‌دست و پایم.

در شعر کلاسیک * فارسی، تلمیح‌گاه در
خدمت تشبیه * بوده است مثل این بیت * از
منوچهری:

ثریا چون منیژه بر سر چاه
دو چشم من بدو چون چشم بیژن
و زمانی به گونه‌ای استعاری (← استعاره) به
کار رفته است، نظیر:

شاه ترکان که پسندید و به چاهم افکند
دستگیر ار نشود لطف تهمتن چکنم؟
(صخشف)

در این بیت نیز شاعر به داستان بیژن و منیژه
اشاره می‌کند اما شیوه‌ی این تلمیح با بیت
منوچهری تفاوت دارد.

حافظ در شماری از غزلیات خود تلمیح را
به گونه‌ای استعاری برای اشاره به قصص
قرآنی و داستان خلقت انسان به کار گرفته
است، برای نمونه در غزلی با مطلع *:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند
گیلِ آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
منتقدان غربی با عنایت به موضوع تلمیح،
چهار قسم برای آن برشمرده‌اند به این شرح:
- اشاره به اشخاص و حوادث. نمونه‌های
این قسم تلمیح را در بهشت گمشده اثر جان

هجوی نخست کلمه ladies 'ضرب بر هجای
دوم کلمه' ladies قرار گیرد، تکیه یا ضرب
پیچشی رخ داده است.
تکیه کلامی (← تکیه)
تکیه موسیقایی (← آهنگ)
تکیه وزنی (← تکیه)
تلخ خند (← شوخی تلخ)
تلفظ رسمی (← لهجه)
تلفظ رسمی پیشرفته (← لهجه)
تلفظ رسمی رایج (← لهجه)
تلفظ رسمی سنتی (← لهجه)
تلفظ رسمی عام (← لهجه)
تلفظ مقبول (← لهجه)
تلفیق کلمات (← گزینش کلمات)

تلمیح Allusion

در لغت به معنی به گوشه چشم اشاره کردن،
نگاه و نظر کردن است و در اصطلاح بدیع * از
جمله آرایه‌های درونی است که به موجب آن
در خلال سخن به آیه‌ای شریف و حدیثی
معروف یا داستان * و واقعه یا مثل * و شعری
مشهور چنان اشاره شود که کلام با الفاظی
اندک بر معانی بسیار دلالت کند.
برای نمونه:

ز روزگار به رنجم ز دوستان محروم
چو مرتضی ز خلافت، چو فاطمه ز فدک
ادیب صابر ترمذی
و نیز حافظ با اشاره به خون سیاوش،
راهنمایی می‌کند به داستان مرگ سیاوش در
شاهنامه:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمی از مظلومه خون سیاوشش باد
یا در جانی با آوردن نام خلیل اشاره دارد بر

کلنوپاترا / شکسپیر:

The barge she sat in, like a burnish'd throne,
Burn'd on the water.

(Shakespeare)

ترجمه:

«زورقی که بر آن نشسته بود، همچون
تختی صیقل یافته، بر آب می سوخت».

- تلمیح تقلیدی: برای نمونه شعر لندن که
ساموئل جانسون آن را با عنایت و نظر به طنز
سوّم / جوونال سروده است، با این تفاوت که
جانسون به جای زمان و مکانِ طنز جوونال،
در اثر خویش، لندنِ آن زمان را نشانده است.

تلمیح اشعاری (- تلمیح)

تلمیح تقلیدی (- تلمیح)

تلویح (- تعریض)

Allegory

تمثیل / اسلوب معادله

در لغت به معنی مثال آوردن، تشبیه کردن،
مانند کردن، صورت چیزی را مصور کردن،
داستان یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن،
داستان آوردن است و در اصطلاح آن است که
عبارت را در نظم* و نثر* به جمله‌ای که مَثَل یا
شبه مَثَل و در برگیرنده مطلبی حکیمانه است
بیاریند. این صنعت باعث آرایش و تقویت و
قدرت بخشیدن به سخن می شود.

من اگر نیکم و گرد تو برو خود را باش
هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت

حافظ

تمثیل از جانب بلاغیون همواره مورد
تفسیر قرار گرفته است و بحث در این باره باز
هم ادامه دارد. بحث دربارهٔ علایق تمثیل
عموماً بر محور پاسخ به دو سؤال جریان دارد:
آیا تمثیل در قلمرو استعاره* جای دارد یا از
جمله تشبیه* است؟

میلتون، آثار طنز آلود (- طنز) جان درآیدن و
الکساندر پوپ می توان پیدا کرد.

- اشاره به زندگی شخصی، یا نام خود
گوینده و این همان است که در بلاغت*
فارسی استنهاد نامیده می شود. برای مثال جان
دان، در شعری با استفاده از جناس* به نام خود
چنین اشاره می کند:

And haaving done that, Thou hast done,
I have no more.

"A hymn to God the Father."

done در اینجا هم اسم مفعول فعل do است و
هم اشاره‌ای ضمنی به نام شاعر دارد. در
فارسی برای مثال می توان ابیات زیر را نقل
کرد:

اگر دشمن نسا زد با تو ای دوست
تو می باید که با دشمن بسازی
وگرنه چند روزی صبر می کن
نه او ماند نه تو نه فخر رازی

فخر رازی

(فانده)

- تلمیح استعاری: در ادبیات معاصر انگلیسی،
اشعار تی.اس. الیوت از این قسم تلمیحات که
گاه به خلق لحنی طنز آلود می انجامد، فراوان
دارد.
برای نمونه:

The chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble.
(The Waste Land)

ترجمه:

«صندلی که بر آن نشسته بود، همچون تختی
صیقل یافته، بر مرمر سفید می درخشید».
که تلمیحی استعاری و در عین حال طنز آلود
است به سطور زیر از نمایشنامهٔ آنتونی و

ثانوی تجلی می‌کند. از اینرو، تمثیل در حوزه ادبیات داستانی* که ضمناً حوزه رشد و گسترش آن محسوب می‌شود، حکایتی (→ حکایت) را گویند که تمامی عوامل و اعمال داستانی (→ عمل داستانی) و گاه محیط ظاهری در آن تنها به مفهوم خودشان حاضر نیستند، بلکه برای بیان نظم ثانوی و همبسته‌ای میان اشیاء، مفاهیم و حوادث حضور دارند. به تعریف دیگر، در حکایت تمثیلی، اشیاء و موجودات معادل مفاهیمی هستند که خارج از حوزه آن روایت* قرار دارند. به این خاطر در روایات تمثیلی، اشخاص (→ شخصیت) اغلب چهره‌های آدم‌گونه و تشخیص‌یافته‌ای از معانی انتزاعی هستند.

تمثیل بارزترین خصیصه سبک هندی است و خاقانی را به دلیل استفاده مکرر از تمثیل بنیانگذار سبک هندی دانسته‌اند (مرحوم دشتی) برای نمونه:

چرا چو لاله نشکفته سرفکنده نه ای
که آسمان ز سرافکنندگیت پا برجا
ز خشکسال حوادث امید امن مدار
که در تموز ندارد، دلیل برف، هوا.
خاقانی همچنین تمثیل‌های دو بیتی* و چند بیتی فراوانی دارد.

بسیاری از قالب*های ادبی را از آن جهت که بیانگر چنین شرایطی هستند، می‌توان تمثیل شمرد مثل حکایاتی که افسانه تمثیلی* نام دارند. گاه این افسانه‌های تمثیلی با اندک تغییر به تمثیل بذل می‌شوند، برای مثال در یک افسانه عربی آمده است: روزی

دسته‌ای از بلاغیون قدیم، آن را نوعی استعاره گفته‌اند. اما عده‌ای دیگر بر آن عقیده‌اند که تمثیل از جمله تشبیهات است چون اولاً از حیث لفظ مترادفند (زمخشری و ابن اثیر) و ثانیاً تشبیه عام‌تر از تمثیل است یعنی هر تمثیلی تشبیه است، اما هر تشبیهی تمثیل نیست. (عبدالقاهر جرجانی)

جمع‌بندی نظریات مختلف را در باب تشبیه بودن تمثیل می‌توان در تعریف انوارالربیع پیدا کرد با این مضمون که «و آن تشبیه حالی است به حالی از رهگذر کنایه* بدین گونه که خواسته باشی به معنایی اشارت کنی و الفاظی به کاربری که بر معنای دیگر دلالت کند». این نظریه امروزه بیش از نظریه‌ای دیگر مورد قبول یافته است.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی شاعر و منتقد معاصر عقیده دارد که در شعر شعرای قرن دهم به بعد، بویژه شعر شعرای سبک هندی (→ سبک)، دو مصراع* یک بیت* و گاه یک بیت با بیت بعد، مانند دو طرف یک معادله عمل می‌کنند به طوری که مصراع اول از حیث معنی با مصراع دوم برابر است، مثلاً در این بیت:

روشن دلان خوش آمد شاهان نگفته‌اند
آینه عیب پوش سکندر نمی‌شود
مصراع دوم از حیث معنی و پیام ادامه مصراع اول نیست بلکه دقیقاً با آن برابر است. وی این شگرد را اسلوب معادله می‌نامد.

(صخدشف)

این برابری در روایات تمثیلی به شکل برقراری رابطه معنوی و مساوی میان حکایت* ظاهری و اولیه با معنی پنهانی و

قورباغه‌ای در ساحل رود نیل به عقربی برخورد. هر دو قصد عبور از رودخانه را داشتند. قورباغه پیشنهاد کرد عقرب را بر پشت خود سوار کرده به آن سو ببرد به شرط آنکه عقرب او را نیش نزند؛ عقرب هم از قورباغه قول گرفت که او را غرق نکند. پس از رد و بدل کردن این قول و قرار، حرکت کردند و به آن سو رفتند. در آنجا عقرب هنگام پائین آمدن از پشت قورباغه نیش مهلکی به او وارد کرد. قورباغه همانطور که جان می‌کند از عقرب پرسید «چرا این کار را کردی؟» و عقرب در پاسخ گفت «چرا؟!، مگر نه اینکه ما هر دو عَرَبیم».

حال چنانچه در این افسانه تمثیلی، به قورباغه نامی ساختگی مثلاً «آقای خوش قلب» بدهیم، عقرب را «خائن» بنامیم، و رودخانه را به دنیا تغییر دهیم، و به جای جمله مگر ما هر دو عرب نیستیم» گفته شود «مگر ما هر دو آدمزاد نیستیم؟»، این افسانه تمثیلی به یک روایت تمثیلی (تمثیل) تبدیل می‌شود. در ادبیات فارسی نمونه‌های درخشان کاربرد تمثیل را می‌توان در حکایات کلیله و دمنه و منطق‌الطیر شیخ عطار نیشابوری جستجو کرد.

در ادبیات انگلیسی، نمایشنامه مردم متعلق به قرون وسطی، و سفر ژانر اثر جان بنیان نمونه‌های تمثیل هستند. در ادبیات غرب، نوعی از تمثیل را Parable یا مثل‌گوی و مثل‌گدازدن نامند و آن روایت کوتاهی است که شباهت‌های ضمنی و دقیق و جزء به جزء با اجزای عقیده یا آموزه‌ای خاص را دارد. یعنی همین که روایت را می‌خوانیم خود به خود

متوجه یک اصل یا عقیده اخلاقی می‌شویم.

Why do the Graces now desert the muse?
They hate bright ribbons tying wooden shoos.
(Walter Savage Landor)

ترجمه:

چرا بزرگان اینک رب‌النوع را ترک می‌کنند؟
آنان از روبان روشن بر پاهای چوبی نفرت دارند.

در قرآن مجید و آثار صوفیان (مثلاً در مثنوی) نمونه‌های این‌گونه تمثیل‌ها که به آن تشبیه تمثیلی هم می‌گویند فراوان یافت می‌شود. مثال از قرآن مجید: خداوند می‌فرماید:

مَثَلُ كَسَانِي كَ تَوْرَاتٍ رَا دَر دَسْت دَارَنَد اَمَّا
آن را نمی‌فهمند مَثَلُ خَرِي است که بر آن
کتاب بار کرده باشند. (سوره جمعه ۶۲، آیه ۶)
نمونه از مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه:

«هر که از دنیا به کفاف قانع نباشد و در طلب فضول ایستد، چون مگس است که به مرغزارهای خوش پر ریاحین و درختان سبز پرشکوفه راضی نگردد و بر آبی نشیند که از گوش پیل مست دَوَد تا به یک حرکت گوش پیل کشته شود، و هر که نصیحت و خدمت کسی را کند که قدر آن نداند، چنان است که بر او میدَرَب در شورستان تخم پراکند و با مرده مشاورت پیوند و در گوش کر مادرزاد غم و شادی گوید و بر روی آب روان معما نویسد و بر صورت گرمابه به هوس تناسل عشق بازدهد». این قسم تمثیل اگر بیتی باشد که به صورت مَثَل درآید همان صنعت ارسال‌المثل* است:

دانه دانه به هم شود بسیار
خوشه خوشه است غله در انبار

So the two brothers and their murder'd man
Rode past fair Florence, to where Arno's
stream
Gurgles through straitened banks
(John Keats)

ترجمه: پس دو برادر و مقتول آنها
از فلوراین زیبا گذشته به جایی که رود آرنو
از میان کناره‌های مستقیم بر می‌جوشد.

تناقض ظاهری / شطح / تصویر پاراداکسی Paradox

تناقض در لغت به معنی با هم ضد و نقیض بودن، ضد یکدیگر بودن، ناهمسانی و ناسازی است. تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو امری را اثبات کند و دیگری نفی، مانند هست و نیست. تناقض ظاهری در سخنی مصداق دارد که به ظاهر متناقض و ناسازگار آید اما حقیقت پنهان در پس این ظاهر متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود. تناقض ظاهری یکی از اسباب برجستگی کلام است. در ادب فارسی و در اصطلاح عرفا و صوفیه، نوعی کلام متناقض را که صوفیان به هنگام وجد و حال، بیرون از شرع گویند، شطح نامند. شطح در لغت بیان امور و رموز و عباراتی که وصف حال و شدت وجد را کند و ظاهراً از آن بوی خودپسندی و ادعا و خلاف شرع استشمام شود. از اینگونه است عباراتی چون «اناالحق» که به حسین بن منصور حلاج منسوب است و «سبحان الله ما اعظم شأنی» که با یزید بسطامی گفته‌و نیز:

بر در می‌کده رندان قلندر باشند
که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای
دست قدرت‌نگر و منصب صاحب‌جاهی

حافظ

مسیح (ع) در تعلیمات خود از نوع مذکور استفاده می‌کرد، مثل حکایت سامری نیک و پسر نمک شناس یا حکایت درخت انجیر در تفریر «صبر خداوند هم حدی دارد»:

«... حاشا بلکه شما را می‌گویم که اگر توبه نکنید همگی شما هلاک خواهید شد پس این مثل را آورد که شخصی درختی در تاجکستان خود غرس نمود و چون آمد تا میوه از آن بجوید چیزی نیافت پس به باغبان گفت اینک سه سال است می‌آیم که از این درخت انجیر میوه بطلبم و نمی‌یابم، آن را ببُر، چرا [که] زمین را نیز باطل سازد در جواب وی گفت ای آقا امسال هم به آن مهلت ده تا گردش را کنده، کود بریزم پس اگر ثمر آوَرَد، و الا بعد از آن، آن را ببُر».

(صفحات ۲۵۲-۲۵۰ الف)

Prolepsis

تمهید مقدمه

تمهید در لغت به معنی گسترانیدن، هموار کردن، آسان ساختن، آماده کردن، آراستن، مقدمه چیدن، زمینه‌سازی و مقدمه چینی است، و تمهید مقدمه در معانی (← علم معانی) و بیان* صنعتی است که به موجب آن شاعر آنچه در آینده رُخ خواهد داد، از قبل بگوید. تمهید مقدمه در واقع نوعی تعبیر ماضی یا زمان گذشته از مستقبل یا زمان آینده است. برای مثال هاملت وقتی مجروح می‌شود خطاب به دوستش هوراشیو می‌گوید: «هوراشیو مُردَم». جان کیتز، شاعر رمانتیک (← رمانتیسیم) قرن نوزدهم در منظومه ایزابلا، پیش از آنکه یکی از شخصیتها (← شخصیت) به نام لورنز به قتل برسد، از او به عنوان مقتول نام می‌برد.

کیفیت شطح با paradox شباهت بسیار دارد.
نمونه از شعر عرفا:

همه عالم ندای ما باشد
هر چه باشد برای ما باشد
فقر ما تاج سلطنت بخشد
شاه عالم گدای ما باشد
لذت عمر جاودان دارد
هر که او مبتلای ما باشد

یا:

اگر کسی در هوای جنت هست
جنت و حور در هوای من است

و:

وصل و هجران که عاشقان گویند
از فنای من و بقای من است

شاه نعمت الله ولی

در بیت* نخست و از نمونه اول «فقر» «تاج سلطنت» شود و «شاه عالم» «گدا» باشد. در نمونه دوم، جنت و حور که همه در هوای آن هستند خود در هوای «من» است. و در نمونه سوم سبب سازگاری میان فنا و بقا در قصد و غرض گوینده نهفته است زیرا برای او فنا یعنی نبودن نفس و بقا یعنی هستی جاوید روح که در پی نیستی نفس حاصل آید. در همه این نمونه‌ها، سبب سازگاری میان تناقض‌هایی چون فقر که تاج سلطنت شود، شاه عالم که گدا باشد، یا جنت و حوری که همه در هوای آن هستند ولی خود در هوای «من» است، یا وصلی که فناست و هجرانی که بقاست، همه و همه در غرض و معنایی نهفته که شاعر از این امور درک می‌کند زیرا به عنوان مثال آنجا که شاعر فقر را تاج سلطنت می‌داند، غرض از فقر استغنائی روحی و تسلط بر امور

نفسانی است و بر این اساس تعجبی ندارد که ادعا کند شاه عالم گدای او باشد.

نمونه‌های دیگر:

ما نه مرغان هوا نه خانگی
دانه ما دانه بی‌دانگی
هر کبوتر می‌پرد زی جانبی
وین کبوتر جانب بی‌جانبی

مرلوی

ز خود هر چه بگیریم، همان در بند خود باشیم
رم آهوی تصویرم شتاب ساکنی دارم

واعظ فزوینی

دکتر شفیعی کدکنی در برابر paradox عبارت تصویر پاراداکسی را به کار می‌برد و آن به معنی «تصویری است که دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند».

(شأص ۵۴)

طبق تحقیقات دکتر شفیعی اینگونه عبارت‌ها به معنی دقیق کلمه با اشعار مغانه سنائی شروع می‌شود:

خنده گریند همه لاف‌زنان بر در تو
گریه خندند همه سوختگان در بر تو

و:

برگ بی‌برگی نداری لاف درویشی مزن

بسامد تناقض ظاهری در ادبیات مغانه بسیار بالاست و در خدمت مفاهیم عالی عرفانی می‌باشد اما در سبک هندی* و در شعر بیدل بیشترین نمونه‌ها را می‌توان یافت: شکستگان همه تن ناله‌های خاموش‌اند

و:

رفتم، اما همه جا تا نرسیدن رفتم

یا:

اما با خون که نجس است نمی توان طهارت کرد.

به پستی نیز معراجی است، گر آزاده ای بیدل!
صدای آب شو، ساز ترقی کن تنزل را

(شأ: مصص ۵۹-۵۷)

و نیز:

مرا تو جان شیرینی به تلخی رفته از اعضا
الای جان به تن باز آ، وگرنه تن به جان آید
سعدی

و نیز:

غلام نرگس مست تو تاجدارانند
خراب باده لعل تو هوشیارانند
نصیب ماست بهشت ای خداشناس پرو
که مستحق کرامت گناه کارانند

حافظ

تناقض ظاهری شگردی است که بنابه
فحوا*ی کلام می تواند در خدمت اهداف
گوناگونی قرار بگیرد. برای مثال در شعر*
حافظ عبارت های متناقض نما منجر به
تأثیری از نوع استعاره ریشخند (← تهکم) و
ایهام* می شود:

بشوی اوراق، اگر هم درس مانی

که علم عشق در دفتر نباشد

برای درس خواندن باید بر اوراق نوشت نه
این که آنها را شست.

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم

بهار توبه شکن می رسد چه چاره کنم

اولاً توبه امر خیر است و احتیاج به استخاره
(طلب خیر) ندارد و ثانیاً بین عزم و استخاره
نوعی تناقض وجود دارد و موجب آبرونی*
می شود.

نماز در خم آن ابروان محرابی

کسی کند که به خون جگر طهارت کرد

(کش، ص ۷۹)

در شعر متافیزیک* قرن هفدهم انگلستان
عبارت های متناقض نما یک ویژگی عمده و
سبک شناسیک محسوب می شود و در
خدمت ساختار استدلالی شعر قرار می گیرد.
نمونه از جان دان:

One short sleep past, we wake eternally.
And death shall be no more; Death, thou shalt
die.

(Jhon Donne)

ترجمه:

پس از خوابی کوتاه، ما برای همیشه بیدار
می شویم و دیگر مرگی نخواهد بود؛ ای مرگ
تو خواهی مرد.

شعر "The Canonization" نیز نمونه ای است
از تناقض های ظاهری که شاعر در آن
دلدادگان جسمانی را قدیس می نامد و در تمام
شعر به استدلال و اثبات این ادعا می پردازد.
نمونه از شکسپیر: مکبث در نمایشنامه*
مکبث خنجر خیالی را چنین خطاب می کند:

I have Thee not, yet I see Thee still.

ترجمه: ترا ندارم، اما هنوز می بینمت.

(برده دوم صحنه اول)

یکی از نمونه های مشهور تناقض ظاهری
در ادبیات انگلیسی جمله ای است که ویلیام
وردزورث گوید به این مضمون* «کودک پدر
انسان است».

جان کیتز شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) نیز
در شعری می گوید که وقتی عشق با بالهای
گشوده در را بر روی او می بندد و او بسته
زنجیره گیسوی یار و اسیر نگاه دلدار می شود،

از چنان آزادی برخوردار است که هیچ پرنده
سبکبالی آن را نمی شناسد:

When love with unconfined wings
Hovers within my gates,
And my divine Althea brings
To whisper at the grates;
When I lie tangled in her hair
And fettered to her eye,
The birds that wanton in the air
know no such liberty.

برخی از منتقدان غربی مخصوصاً پیروان
مکتب نقد نوین* مثل کلینث بروکس تناقض
ظاهری را یکی از خصوصیات اساسی شعر
می دانند.

تنسیق الصفات / حسن نسق / صفت شمار

conglobatio

تنسیق در لغت به معنی منظم، دارای نظم و
ترتیب (مصدر نسق) است و تنسیق الصفات
در بدیع (صنایع بدیع) آن است که شاعر
صفات کسی را به توالی ذکر کند.

تنسیق الصفات یا صفت شمار در صورتی
آرایه محسوب می شود که شمار صفت ها
بیش از دو باشد.
برای نمونه:

لعبتان داری به طبع اندر ز معنی های پکر
ماهوش، بر جیش رخ، ناهیددل، خورشیدسان

عثمان مختار

و:

کینه توز و دیده دوز و خصم سوز و رزم ساز
شیر جوش و دژ پش و سخت کوش و کاردان

عبدالواسع جبلی

یا:

دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر
که کریم است و رحیم است و غفور است و دود

سعدی

و:

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش
زین معماً، هیچ دانا در جهان آگاه نیست

و:

نورت از مهر، لطف از ناهید
برت از ابر، جودت از کهسار

در انگلیسی:

Man is the example of imbecility, the image of
unconstancy, the spoil of time, the bondman of
misery, the vessel of insatiable desire, and the
confident castle of sudden ruin.

(cited by Henry Peachman)

ترجمه:

شب نمونهٔ بلاهت، تصویر بی ثباتی،
هلاکت وقت، بندهٔ فلاکت، ظرف تمنیات
سیری ناپذیر، و هودج آمن نابودی یکباره
است.

به نقل از هنری پیچ من

تنوع (→ وزن)

تواتر (→ توقیف معانی)

توازی همنشین (→ وزن)

توانش ادبی (→ نقد خواننده محور)

توانش ارتباطی (→ توانش زبانی)

Competence

توانش زبانی

اصطلاحی در زبانشناسی* که اول بار توسط
نوآم چامسکی به کار رفت. توانش زبانی به
معرفتی عطف می کند که صاحبان هر زبان
نسبت به آن زبان دارند و آنان را قادر می سازد
به وسیلهٔ آن زبان با گویندگان آن زبان ارتباط
برقرار می کنند.

این آگاهی فطری است و گویندگان زبان به
طور طبیعی از آن برخوردارند. بنابه این نظریه
تمام فارسی زبانها، برای مثال، می دانند

Acrostic

توشیح / موشح

در لغت به معنی حمایل در افگندن و مجازاً به معنی زیور بستن باشد. این صنعت در شعر* فارسی و تازی با هم تفاوت‌هایی دارد. در فارسی چنان باشد که در اول یا اواسط ابیات (- بیت) حروف یا کلماتی آوردند که چون آنها را با یکدیگر جمع آورند، اشعار، جمله، جملات یا بیتی با وزن* متفاوت که متضمن مقصود باشد، حاصل آید و یا لقب و نشان کسی آشکار شود. به این صنعت توشیح گفته می‌شود و به اینگونه شعر موشح گویند. مانند این قصیده* رشیدی سمرقندی:

ای کف راد تو، در جود به از ابر بهار
خلق را با کف تو، ابر بهاری به چه کار
عالمی را، دل از افشاندن باران گفت
خوش و خرم شد و آراسته چون باغ بهار
بیش از اندازه این طایفه بر بنده نهاد
جود تو بارگران ز آن دو کف گوهریار
دیگرانند چو من بنده و، من بنده ز شکر
عاجزم چون دگران، وز خجلی گشته فکار
عجز یک سو نه و، انگار که کردم جرم
سوی عفوت نگران مانده و، دل پر تیمار
تو خداوندی، احسان کن و این جرم به فضل
زین رهی در گذران ز آنکه توئی جرم گذار
رشیدی سمرقندی

از ابیات مشخص شده قصیده، این رباعی* حاصل می‌آید:

بر بنده نهاد، جود تو بارگران
من بنده ز شکر، عاجزم چون دگران
کردستم جرم سوی عفوت نگران
این جرم به فضل زین رهی در گذران
نوع دیگر موشح که متداول‌تر است آن باشد

جملات پرسشی، امری، یا خبری را چگونه بسازند اما البته تا وقتی نحو* زبان فارسی را فرانگیرند شاید نتوانند آنچه را می‌خواهند، بخوبی بیان کنند.

توانش زبانی از دو جنس است:

- توانش دستوری grammatical competence:
شامل تواناییهای زبانی و دانش انسان از قواعد دستوری زبان (مادری) می‌شود. این توانایی موجب می‌شود هر کس بداند در زبان خود کلمات را چگونه ادا کند (دانش آواشناسی) یا چگونه کلمات را در جملات مرتب کند (دانش نحوی) و چگونه مفاهیم را القاء نماید (دانش معنی شناسیک).

- توانش ارتباطی communicative competence:
به دانش فرا گرفته شده در ایجاد ارتباط مؤثر و کاراً عطف می‌کند. مثلاً چنانچه در پاسخ به جمله‌ای که از ما آدرس ایستگاه اتوبوس را می‌پرسد بگوئیم «امروز هوا انگار بارانی است.» از نظر دستوری جمله‌ای صحیح را ادا کرده‌ایم اما به دلیل بی‌ربطی با سؤال، از ایجاد ارتباط کاملاً عاجز است. برعکس اگر در پاسخ به سؤال «کجا می‌روی» فقط گفته شود «سیما»، اگرچه پاسخی ناقص ادا شده، بخوبی از عهده انتقال معنا و منظور برمی‌آید.

توانش ارتباطی به متکلمان هر زبانی امکان می‌دهد که بدانند به چه میزان اطلاعات بدهند، چگونه این اطلاعات را کنار هم بچینند، و با توجه به نوع مخاطب، چگونه این اطلاعات را منتقل کنند.

(LT&CS) (وزعرو)

توانش متنی (- انسجام)

انگلیسی و به ترتیب همان حروف آغاز شده است.

- موشح جدولی یا متقاطع (cross-acrostic): آن

است که حروف موشح به ترتیب از کنار هم قرار دادن حرف اول از سطر اول، حرف دوم از سطر دوم، حرف سوم از سطر سوم و الی آخر به دست آید.

موشح، در ادبیات غزب، یکی از قالب‌های (← قالب) شعر است که طرح قافیه‌های * یک نوع آن بدین صورت می‌باشد:

۱ ۱ ۱

ب ب ب

ح ح ح

ب ب ب

د د د

ب ب ب

توشیح گاه شبیه مخمس و مسقط * می‌شود. برای نمونه از نوع مخمس:

تاکی به تمنای وصال تو یگانه

اشکم بود از هر مژه چون سیل روانه

خواهد بسر آید شب هجران تو یانه

ای تیر غمت را دل عشاق نشانه

جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه

هر در که ز من صاحب آن خانه تویی تو

هر جا که روم پر تو کاشانه تویی تو

در میکده و دیر که جانانه تویی تو

مقصود من از کعبه و بُتخانه تویی تو

مقصود تویی کعبه و بُتخانه بهانه

(شعر از خیالی بخارانی و تخمیس از شیخ بهانی)

(مشر)

توصیف‌های قطور (← تاریخ‌گرایی نوین)

توطئه (← دسیسه)

که گاه شاعر حرفی از حروف نام منظور یا جمله و عبارت مقصود را در اول هر مصراع * یا بیت * بیاورد، مثل کلمه «محمد» در این ابیات:

معشوقه دلم به تیر اندوه بکشت

حیران شدم و کسم نمی‌گیرد دست

مسکین تن من ز بار محنت شد پست

دست غم دوست پشت صبرم بشکست

این نوع شعر همانست که در بلاغت *

انگلیسی true acrostic نامیده می‌شود. در شعر

قدیم فارسی مرسوم بوده است که حروف

موشح را برای امتیاز به قرمز می‌نوشته‌اند و از

این حروف اشکالی به صورت درخت و مرغ

و امثال آن در می‌آمده است که صورت

درختی را مشجر، شکل حیوانی را مجسم و

مصور، و شکل دایره‌ای را مدور می‌نامیدند.

قسم دیگر موشح آن است که حروف

موشح در اواسط ابیات باشد که این را در

بلاغت فارسی مخیز و در انگلیسی mesostich

گویند. mesostich در انگلیسی آن است که

حروف میانی (موشح) در اولین کلمه هر سطر

قرار داشته باشد.

افزون بر اقسام مذکور، شعر موشح در

انگلیسی اشکال دیگری نیز دارد:

- موشح ابجدی (abecedarius, alphabetical): آن

است که حروف در ابتدای هر سطر، به ترتیب

الفبای انگلیسی مرتب شده باشند، برای نمونه:

An Austrian army awfully array'd

Boldly by battery besieged Belgrade.

Cossack commanders connonading come

Dealing destruction's devastating doom.

(Alaric Watts)

کلمات هر سطر با یکی از حروف الفباء

Enjambement = Run-on-lines

توقیف در لغت به معنی بازداشتن، بازداشت کردن، و از حرکت بازداشتن است و توقیف معانی در اصطلاح شعر* آن است که ادامه معنی از یک مصراع* به مصراع دوم یا به ابیات (← بیت) بعدی کشیده شود. تواتر نیز به معنی پی در پی شدن، پیایی بودن، پیایی رسیدن، دمامد رسیدن و توالی است.

توقیف معانی در اشعار کلاسیک* فارسی نمونه‌های بسیاری دارد، مثلاً:

عاقل آن باشد که عبرت گیرد از
مرگ یاران و بلای محترز

مولوی

دو چیز طیره عقل است: دم فرو بستن
به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

سعدی

سر فراگوش من آورد به آواز حزین
گفت: «ای عاشق شوریده من خوابت هست؟»

حافظ

در پاره‌ای موارد، به ویژه در اشعار روایتی (← شعر روایتی) گاه این تعلیق معنی به ابیات بعدی نیز می‌کشد مثلاً:

چو گشتاسب را داد لُهر اسب اسب
فرو د آمد از تخت و بر بست رخت
به بلخ گزین شد، سوی نوبهار
که یزدان پرستان آن روزگار،
مر آن خانه را داشتندی چنان،
که مر مکه را تازیان این زمان

دقیقی

یا:

چو از دور دستان سام سوار

پدید آمد، آن دختر نامدار
دو بیجاده بگشاد، آواز داد:

که شاد آمدی ای جوانمرد، شاد

فردوسی

(بوین)

و نیز:

کنون گر به دریا چو ماهی شوی،
و یا چون شب اندر سیاهی شوی،
و یا چون ستاره شوی بر سپهر،
بری ز روی زمین پاک مهر،
بخواهد هم از تو پدر کین من،
چو بیند که خشت است بالین من

فردوسی

واژه enjambement کلمه‌ای فرانسوی و به معنی پابرداشتن، شلنگ انداختن و گشاد گشاد راه رفتن است. در صناعات شعر فرنگی آن است که تکامل دستوری یک سطر شعر به سطر یا سطور بعدی موکول شود، برای نمونه:

I say no more that hath been said in Dante's
Verse, and by Solomon and by Cervants.

(Lord Byron)

شکل خاصی از تواتر آن است که کلمه واحدی بنا به ضرورت حفظ وزن* یا قافیه* شعر، به دو جزء تجزیه شود، برای مثال:

یکی از آن قوافل پربا
ران گهر نثار نیامد

(«پیر محمد احمدآبادی» / اخوان ثالث)

این شکل در اصطلاح شعر انگلیسی broken rhyme نامیده می‌شود و در فارسی می‌توان شعر مدرج را برابر آن قرار داد. برای نمونه:

I caught this morning morning's minion, king-
dom of day light's dauphin, dapple-dawn-
drawn Falcon, in his riding

اساس تهکم بر ضدیت میان لفظ و معنی استوار می‌باشد که معمولاً این حس طعنه‌آمیز در لحن کلام منعکس می‌شود و ابزار آن، زبان کنائی (← کنایه) است.

تهکم و استعاره ریشخند در بیان فارسی نوعی استعاره ناساز محسوب می‌شود. در علوم بیانی فرنگی sarcasm برابر با ذم شبیه به مدح و تهکم است و قسمی irony بشمار می‌رود.
نمونه:

"Oh, you're God's great gift to women, you are!"
ترجمه:

«آه، تو هدیه بزرگ خداوند به زنانی، البته که اینطوری!»

در این جمله، آهنگ صدای گوینده یا علامت تعجبی که در انتهای جمله به معنی تأکید آمده است، تهکمی بودن جمله را آشکار می‌سازد.

تئاتر پوچ نما / پوچی

The Theatre of the Absurd

این اصطلاح عمدتاً به آثار نمایشی نویسندگانی چون آرتور آدامف، ساموئل (← نمایش) بکت، ژان ژنه، اوژن یونسکو، هارولد پینتر، و ادوارد آلبی اطلاق می‌شود و شاخه مهمی از ادبیات پوچی* به شمار می‌رود. مبانی فکری و تلقی فلسفی نویسندگان تئاتر پوچی از مکاتب ادبی سوررئالیسم* اکسپرسیونیسم*، اگزیستانسیالیسم* و آثار سارتر، آلبر کامو، کافکا، و جیمز جویس ریشه می‌گیرد. سرآغاز گرایش به نگرش پوچ‌گرا در تئاتر بوده است. بنابر تفکر این نمایشنامه* نویسان، انسان بریده شده از اعتقادات مذهبی و معنوی، و آگاه به پوچی اعتقاداتی که آنها را فریب می‌داند، در جهانی خالی از معنا و هدف، فقط دلخوش به

Of the rolling level underneath him steady air,
and striding High there,...
(Gerard Manley Hopkins; "The Windhover")

در سطر نخست کلمه kingdom بنا به ضرورت حفظ قافیه شکسته شده است. جرارد مانلی هاپکینز، شاعر قرن نوزدهم، اشعار بسیاری به شکل مدرج سروده است.

توهم (← انگارش)

توهم‌زدالی (← انگارش)

تهکم / استعاره ریشخند Sarcasm

در لغت به معنی مسخره کردن و استهزاء و دست انداختن است:

«زبان تهکم و تحکم در وی کشیدند و گفتند: خداوندگار تو در محال سعی کند و بر باطل سخن راند».

(ترجمه تادیع یمنی)

در اصطلاح علم بیان* تهکم آن است که کسی را بستاند اما لحن* سخن نشان دهد که مقصود از ستایش، تحقیر است مثل آنکه «مجنون» را «عاقل» و «زنگی» را «کافور» گویند. در بسیاری موارد تهکم همان ذم شبیه به مدح است، برای نمونه در این ابیات:

ترا هجا نکنند انوری معاذالله
نه او که از شعرا کسی ترا هجا نکند
نه از بزرگی تو زنانک در معایب تو
چه جای هجو که اندیشه هم گرا نکند
خواجه حافظ گوید:

ناصرحم گفت: «بجز غم چه هنر دارد عشق؟»

گفتم: «ای خواجه عاقل، هنری بهتری از این!!»

در این بیت، حافظ نادانی را که نمی‌داند هنر عشق چیست، «عاقل» خوانده است. اما از عاقل، به استعاره ریشخند، غافل را می‌خواهد.
(زسپ ۱- ص ۱۰۸)

بسیار معصومانه اما جدی حرف‌های پیش افشاده است. از ویژگی‌های دیگر این نمایشنامه‌ها فقدان نماد* و تمثیل* است.

عناصر ادبی و نمایشی در این قسم تئاتر نهایتاً به منظور ایجاد تصویری شاعرانه و بلاواسطه از بی‌هدفی هستی بشر به کار گرفته می‌شوند. تعلیق و دروایی* تماشاگر از سیر حادثه نمایشنامه ناشی نمی‌شود، بلکه از تشکّل تدریجی تصویری (- تصویر) نشأت می‌گیرد که تمامی عناصر نمایشنامه در خدمت تکامل آن به کار می‌روند؛ و پایان نمایشنامه زمانی فرا می‌رسد که این تصویر کامل شده باشد.

(ذال)

به علت هدفی که اشاره شد، زبان در تئاتر پوچی به سوی نوعی آشفتگی و بی‌معنایی گرایش می‌یابد به نحوی که عملاً از قدرت ایجاد رابطه واقعی تهی می‌شود و تنها در حد یک واسطه شنیداری برای انتقال این احساس پوچی، تنهایی، و بی‌همزبانی به تماشاگر، باقی می‌ماند.

در آثار برخی نمایشنامه‌نویسان این تئاتر از جمله ژان ژنه، هارولد پینتر و ادوارد آلبی، حالت دوگانه‌ای از شوخی و اندوه یافت می‌شود که آن را در اصطلاح یا شوخی سیاه* می‌نامند. این نوع تئاتر، نخستین بار توسط مارتین اسلین نویسنده لهستانی الاصل، در کتاب تئاتر پوچی بدین نام خوانده شد.

نمایشنامه‌های آوازه خوان طاس / آرتور آدامسف، بازی آخر و مولی / بکت، صندلی‌ها و کرگدن / یونسکو از نمونه‌های آثار در حوزه تئاتر پوچی هستند.

امیدهایی در فراسوی این زندگی ملالت‌بار و بی‌معنی، دست و پا می‌زند. بهترین نمونه چنین انسان سرگشته و خودفریبی، ولگردهای نمایشنامه در انتظار گودو/ بکت هستند.

موضوع نمایشنامه در انتظار گودو که اولین نمایشنامه تئاتر پوچی است و نخستین بار در سال ۱۹۵۷ به اجرا درآمد بر محور انتظار دو ولگرد بیکاره (ولادیمیر و استراگون) دور می‌زند. نمایشنامه با انتظار این دو برای آمدن شخص مرموزی به نام گودو آغاز می‌شود. در تمام طول بازی، هیچ حادثه عینی مهمی رخ نمی‌دهد و تماشاگران فقط ناظر گفتگوهای (- گفتگو) بی‌معنی و بی‌ربط و حرکات تکراری و بی‌ثمر این دو بازیگر هستند. حرکات و کلمات این بازیگران به قدری تکرار می‌شود تا احساس پوچی و بی‌معنایی در تماشاگر برانگیخته شود و او دریابد انتظار دو بازیگر، نوعی خودفریبی است. نمایشنامه در نهایت تصویر زندگی کسالت‌بار انسان معاصر را که در آن «نه کسی می‌آید، نه کسی می‌رود، و نه چیزی رخ می‌دهد» پیش روی تماشاگر می‌نهد.

از حیث ساختار* و فرم (- قالب)، نمایشنامه‌های تئاتر پوچ‌گرا هیچ شباهتی با نمایشنامه‌های سنتی و کلاسیک* ندارند. در این نمایشنامه‌ها یا حادثه‌ای رخ نمی‌دهد (در انتظار گودو) یا اگر حادثه‌ای هم رخ دهد، رابطه علت و معلولی در بین زنجیره حوادث وجود ندارد؛ اندیشه‌ها انتزاعی است و تأثیر دراماتیک حاصل بازی‌های تئاتری و پرت و پلاگونی‌های بازیگران است که مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌ها* و کلمات ساختگی با ادای

تئاتر پوچی (← تئاتر پوچ‌نما)

تئاتر حماسی (← تئاتر روایتی)

تئاتر روایتی / حماسی Epic Theatre

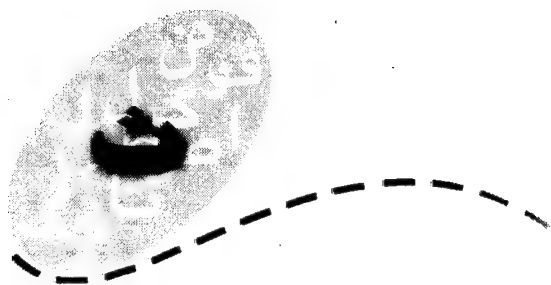
این نوع تئاتر دربرگیرنده نمایشنامه‌ها که به طور کلی به جای نشان دادن و حقیقی جلوه دادن داستان* بر روایت* و نقل داستان مبتنی هستند. این سنت نمایشی در آلمان و در دهه ۱۹۲۰ توسط اروین پیسکاتور پدید آمد و برتولد برشت آن را کمال بخشید.

تفاوت عمده تئاتر روایتی یا حماسی با تئاتر دراماتیک (نمایشی) آن است که در تئاتر دراماتیک هدف، حقیقی جلوه دادن حوادث بر صحنه نمایش* است به طوری که تماشاگر کاملاً درگیر جریان عاطفی حوادث شود و در این انگیزش عاطفی - هیجانی، نسبت به آنچه می‌بیند واکنش نشان دهد. این انگیزش هیجانی به تعبیر ارسطو سبب تزکیه روانی در تماشاگر می‌شود. چنین حالتی ناشی از این توهم* است که آنچه بر صحنه نمایش می‌گذرد واقعاً در «اینجا» و «حالا» رخ می‌دهد. اما در تئاتر روایتی اساس کاربر آن است که تماشاگر با وقوف بر این حقیقت که آنچه می‌بیند حوادثی است مربوط به زمان گذشته و محلی معین، به تماشای نمایشنامه می‌پردازد. این آگاهی سبب می‌شود تا تماشاگر از انگیزش عاطفی و هیجانی مرسوم در تئاتر دراماتیک مصون بماند و به جای آنکه به قضاوتی نشأت گرفته از احساسات خویش برسد، آن را در مُنتهای عقل و اراده، و فارغ از هر نوع هیجانی نظاره کند آن سان که گوئی در سالن سخنرانی به مطلبی گوش فرا می‌دهد. به دیگر سخن، او خود را از جریان

نمایشنامه جدا و مستقل می‌یابد. هنرپیشگان نیز به جای آنکه خود را کاملاً در اختیار نقش محوله بگذارند، هرازگاهی نقش خویش را رها کرده و در شکل‌ها و اسامی حقیقی خود به روایت نمایشنامه می‌پردازند. آنان حتی پایان نمایشنامه را از پیش می‌گویند تا بدین وسیله تماشاگر هرچه بیشتر از قید هیجان ناشی از کنجکاوی رهائی یابد. برشت خود در این باره می‌گوید که در تئاتر روایتی، نویسنده به جای برانگیختن احساسات تماشاگر و سوءاستفاده از هیجانات او برای سوق دادنش به هر سمتی که می‌خواهد، تفکر تماشاگر را برمی‌انگیزد و کاری می‌کند تا او در کمال آرامش احساسی و براساس معیارهای عقلانی، نتیجه‌ای متناسب با فهم خود از نمایش بگیرد. این شگرد در تئاتر روایتی فاصله‌گذاری* نامیده می‌شود.

عوامل غیرادبی چون موسیقی و آرایش صحنه نیز در تئاتر روایتی همسو با هدف ذکر شده عمل می‌کنند. این عوامل برخلاف سنت معمول در تئاتر دراماتیک که با کلمات همسو هستند، کاملاً مستقل و حتی مغایر با کلمات عمل می‌کنند به طوری که با داستان رابطه‌ای دیالکتیکی دارند و از برخورد مغایر کلمات و عوامل غیرادبی نمایشنامه با یکدیگر، نمایشی عجیب پدید می‌آید. اگر چه موضوع اغلب نمایشنامه‌ها در تئاتر روایتی، مسائل سیاسی بوده است، به دلایلی که ذکر شد این نمایشنامه‌ها به قصد تبلیغ گرایشات سیاسی نوشته نشده‌اند.

از نمونه‌های این قسم تئاتر می‌توان نمایشنامه‌های ننه دلاور و فرزندان و اُپرای سه‌پنی/برشت را نام برد.



ثبت کلامی / گونه کاربردی / سیاق سخن Register

در سبک‌شناسی* و جامعه‌شناسی زبان* گونه کاربردی به سبک* تعریف شده زبان از لحاظ بستر اجتماعی یا وضعی اطلاق می‌شود. بسیاری از حوزه‌های گفتمان* از قبیل مذهب و پزشکی دارای سبک خاص زبانی هستند. اینها گونه‌های کاربردی حرفه‌ای یا تخصصی هستند. در معنی عام‌تر، گونه کاربردی همچنین برای نشان دادن درجه رسمی بودن زبان بکار می‌رود. برای مثال نامه تجاری نسبت به گپ دوستانه گونه کاربردی رسمی‌تری دارد.

راجع به بسیاری از موضوع‌ها می‌توان در انواع سبک‌های مختلف نسبت به میزان رسمیت آنها صحبت کرد. این امر تا حدی به سبب تنوع قابل توجه سبک در واژگان است. برای نمونه، همه کلمات زیر برای «پدر» به کار می‌رود: ابوی / والد / پدر / آقا / بابا / بابایی. اما هر کدام برای موقعیت خاصی مناسب است: ابوی و والد خیلی رسمی و محترمانه است در حالیکه بابایی بسیار خودمانی و حتی کودکانه است. عناوین دیگر در میان این دو نقطه به ترتیب درجه از رسمی

تا خودمانی، جای می‌گیرند. و در انگلیسی کلمات زیر همه به معنی «اسب» است اما هر یک برای یک موقعیت و بافت مناسب است: `steed/horse/nag/gee gee steed` راهوار / سمند (شاعرانه)، `horse`: اسب (عام)، `nag`: کاربرد عامیانه، `gee gee`: در زبان اشعار کودکانه.

این امر معمولاً در مواردی صدق می‌کند که یک اصطلاح بیش از سایر هم معنی‌هایش مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای نمونه کلمات «پدر» و «بابا» و `horse` در مثال‌های بالا در این مقوله قرار می‌گیرند. به اینگونه واژه‌های پرکاربرد در یک گروه اصطلاحات هسته‌ای یا میانه (`core`) می‌گویند.

منشأ بسیاری از این گونه‌های کاربردی را باید در عوامل تاریخی و تأثیرگذار بر زبان جستجو کرد. در زبان انگلیسی بعنوان مثال، بسیاری از کلمات رسمی و تخصصی از زبان لاتین و فرانسه اقتباس شده‌اند حال آنکه کلمات معمولی‌تر از ریشه انگلوساکسون می‌باشند، از اینرو برای «خونریزی» هم کلمه `bleeding` (انگلوساکسون) و هم `haemorrhage` (لاتین) استفاده می‌شود که اولی کاربرد عام

واسطه زبانی (medium)، نوع ادبی خاص (مکالمه، خطابه، روایت، و غیره)، کانال ارتباطی (channel) یا ابزار فنی ارتباط (مثل تلفن، رادیو، رودرو)، مفاد و نیت (tenor) ← هدف) یا ارتباط میان شرکت کنندگان در ارتباط، و بافت یا فحوا* که شامل وضعیت اجتماعی، فرهنگی، یا طبقاتی می‌شود. البته همانگونه که پیداست تعداد این عوامل بیش از اینهاست اما عملاً سبک‌های معدود یا گویش‌های کاربردی چندی است که غالب بزرگسالان در زندگی روزمره به کار می‌برند. این عوامل را مارتین جوس (۱۹۶۲) چنین بر می‌شمرد:

- رسمی (formal): مورد استفاده سخنرانان، واعظین، قاضی‌ها. مؤلفه‌های آن عبارتند از: دستور زبان خیلی مرتب و ساختارهای پیچیده / وسعت دایره لغات / تلفظ دقیق و واضح، ادای کامل و عبارات کلمات، و ضرب‌آهنگ* غیرجانبدارانه.

- مشاوره‌ای (consultative): مورد استفاده در مکالمه با غریبه‌ها و بحث‌های گروهی کوچک. مؤلفه‌ها: شکل‌های دستوری کامل و جملات اصلی / عناصر هسته‌ای واژگان و اجتناب از اصطلاحات گسترده یا زبان عامیانه / تلفظ واضح و ضرب‌آهنگ دوستانه.

- سردستی (casual): مورد استفاده در مکالمات دوستانه. مؤلفه‌ها: جملات بریده بریده، و پرکننده‌های بین جمله (می‌دونی، منظورم اینه که، در واقع) / کلماتی که از لحاظ روابط معناشناسیک* بی‌خاصیت هستند (چه جوریا میشه یا whatsit) و زبانی عامیانه / اشکال جویده جویده و محذوف تلفظ،

دارد و دومی تخصصی است؛ یا برای «دزدی» هم کلمه معمولی theft (انگلساکسون) به کار می‌رود و هم کلمه رسمی تر larceny (فرانسه). تنوعات گونه کاربردی را عموماً در ارتباط با انتخاب واژگان یا قاموس زبان مورد بحث قرار می‌دهند، اما تنها محدود به این جنبه نمی‌شود. هر نوع بیانی موجب انتخاب در زمینه نحو و آواشناسی هم می‌شود. می‌توان بنابه موقعیت به بیان خود لحن* رسمی یا غیررسمی، ساختار معلوم یا مجهول بدهیم و از شکل‌های اختصاری یا کامل عبارات استفاده کنیم. بخشی از توانش ارتباطی* ما مدیون توان ما در تغییر گونه کاربردی زبان است یعنی می‌توانیم به راحتی از یک سیاق گفتاری به سیاق دیگر حرکت کنیم (register swiching). پدیده دیگر وام‌گیری گونه گفتاری یا تداخل گونه گفتاری است (register borrowing / register mixing). این حالت در بسیاری از رمان*های مدرن که از تنوعات غیر ادبی زبان نظیر مقالات روزنامه‌ها، پانویس‌ها، و نامه‌نگاری در متن بهره می‌جویند، یافت می‌شود. در آگهی‌ها غالباً از گونه کاربردی سایر اشکال گفتمان* استفاده می‌کنند. همچنین برخی قالب*های کمدی* عمداً از اختلاط سبک‌های رسمی و غیررسمی برای ایجاد تأثیر خنده‌ناک پدید می‌آید.

تلاش بسیاری از جانب زبان‌شناسان علاقمند به سبک‌شناسی برای شناسایی مؤلفه‌های مختلفی که در انتخاب ما از گونه کاربردی بخصوصی بنابه هر موقعیت دخالت دارند، صورت گرفته است. متغیرهای عمده در این زمینه عبارتند از: حوزه یا موضوع،

ضرب‌آهنگ متغیر.

ثبت کلامی بسته (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی خودمانی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی رسمی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی سردستی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی مشاوره‌ای (← ثبت کلامی)

- خودمانی (intimate): مورد استفاده بین کسانی که یکدیگر را خوب می‌شناسند مثل عاشق و معشوق، اعضای یک تیم ورزشی، والخ. مؤلفه‌ها: ارتباط‌های غیر کلامی (شانه بالا انداختن، لندولند، بالا بردن ابرو و غیره) / لغات خیلی خصوصی، کاهش در طیف کلمات، معانی خاص، کلمات بی‌معنی / استفاده بسیار از تکیه شدت* و ضرب‌آهنگ، حتی گاه به شکل اغراق‌آمیز، وسعت گویش.

- بسته (frozen): مورد استفاده در آثار ادبی، دینی و حقوقی که دارای عبارات و اصطلاحات ثابت هستند مثلاً در متون خطی، رساله‌ها، و در آغاز مراسمی چون عروسی و عزا. مؤلفه‌ها: زبان آیینی با ساختارهای غالباً کهنه‌دستوری (← باستانی‌گرایی / کهن‌گرایی) / لغات کهن و غالباً (در زبان انگلیسی) لاتینی شده (← لاتین‌سیم) و (در زبان فارسی) آمیخته به عربی / تلفظ دقیق، ضرب‌آهنگ غیرجانبدارانه / دانگ بالای صدا. (صص ۲۳۵-۲۳۳، LT&C).
(هم ← سبک؛ دلالت التزامی).

Tercet/Triplet

ثلاثه

از قالب*های پاره شعر* در شعر* انگلیسی است که از سه سطر هم قافیه* تشکیل می‌شود. طول سطرها در ثلاثه می‌تواند ثابت یا متغیر باشد. برای نمونه:

And here the Precious dust is laid; (a)

Whose purely - tempered clay was made (a)

So fine, that it the gust betrayed. (a)

Else the soul grew so fast within, (b)

It broke the outward shell of sin, (b)

And so was hatched a cherubin. (b)

(Thomas Carew)

همانطور که پیداست این قطعه از دو ثلاثه تشکیل شده و هر ثلاثه از سه سطر هم قافیه ساخته شده است. ثلاثه همچنین نصف سست* را در سانه* تشکیل می‌دهد.



رفتاری انسان‌گونه پیدا می‌کنند حال آنکه در جاندارگونه‌گی اشیاء بیجان مثل موجودات جاندار رفتار می‌کنند.

میرجلال الدین کزازی ریشه این قسم استعاره را در باورهای باستانی و اساطیری (← اسطوره) می‌داند؛ برای نمونه فردوسی در «رستم و سهراب» گوید:

کسی کز تو ماند سُتودان کند
بپرد روان، تن به زندان کند

در این بیت* «پریدن روان» پیش و بیش از آنکه پندار شاعرانه استاد باشد، باوری باستانی است. در آیین‌های راز آمیز و نهانگرای کهن، جان را مرغی می‌دانسته‌اند که چون از دام تن پرید، سبکبال و سبکبار، به سوی آسمان پر می‌گشوده است؛...»

(صص ۱۲۸-۱۲۹، زسپ ۱)

همچنین است در اشعار مولوی:

مرغ باغ ملکوتم؛ نیم از عالم خاک؛
چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم.

در ادبیات انگلیسی نمونه‌های بسیاری از اینگونه استعاره کنائی را در اشعار شعری رمانتیک (← رمانتسم) می‌توان یافت شاید بدان علت که این شعرا با نگاهی عارفانه به

Displacement

جابه جایی / نا به جایی

در اصطلاح زبان‌شناسی* به توانایی ایجاد ارتباط با موضوع‌هائی خارج از ظرف زمان و مکان عطف می‌کند. این توانایی یکی از تفاوت‌های میان انسان و حیوان است زیرا حیوانات فقط می‌توانند اطلاعاتی در مورد اینجا و اکنون را به یکدیگر منتقل کنند و از ایجاد ارتباط در مورد آنچه در زمان گذشته و مکانی غیر مکان حاضر رخ داده (حافظه) عاجزند. بعضی حیوانات توانائی کمی در این زمینه دارند مثل رقص زنبورها که اطلاعات جغرافیائی مربوط به جای عسل را می‌تواند منتقل کند. (صص ۲۲۱-۲۲۲، LT & C). این اصطلاح در نقد روانشناختی تحلیلی* تعریفی دیگر دارد.

جان بخشی (← جاندارگونه‌گی)

Animation

جان‌دارگونه‌گی / جان بخشی

در مباحث ادبی آنست که اشیاء بی‌جان را بصورت جاندار جلوه‌دهی نمایند. جاندارگونه‌گی یا جان بخشی در واقع نوعی استعاره کنائی (← استعاره) و نظیر آدم‌گونه‌گی* است. اما تفاوت آن با آدم‌گونه‌گی در آنست که در آدم‌گونه‌گی اشیاء یا امور ذهنی

خود را از گزند جدائی حس پذیری دور نگاهدارند.

این نظریه الیوت مورد مخالفت بسیاری از منتقدان ادبی قرار گرفت. مخالفان، نظریه الیوت را استنباطی غیر واقع گرایانه و نادرست از تاریخ تفکر و شعر* می دانند.

جدال (← کشمکش)

جریان سیال ذهن Stream of Consciousness

شیوه‌ای است در روایت* که به موجب آن عمق جریان ذهنی شخصیت* که آمیزه‌ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیمه آگاه، خاطرات*، احساسات و تداعیهای (نک. تداعی) تصادفی، به همان صورت بیان می شود. این شیوه روایت بر مفاهیمی استوار است که حاصل تداعی معانی* است.

اصطلاح «جریان سیال ذهن» را نخستین بار ویلیام جیمز، روانکاو آمریکائی قرن نوزدهم، در کتاب اصول روانکاو (۱۸۹۰) به معنی جریان مداوم اندیشه و ضمیر آگاه در ذهن هوشیار به کاربرد. رمان*های یولیسز (اولیس) و برخاستن فنیقیان/ جیمز جویس، و خشم و هیاهو/ ویلیام فاکنر به این شیوه نوشته شده‌اند. به عنوان نمونه قسمتی از فصل نخست خشم و هیاهو در زیر نقل می شود:

از کنار نرده گذشتیم و به نرده باغ، آنجا که سایه هامان بودند رسیدیم. سایه من روی نرده از سایه لاستر بلندتر بود. به قسمت شکسته رسیدیم و تو رفتیم. لاستر گفت «یه دقه صب کن. باز به اون میخ گیر کردی. هیشوخ نشده از این لا بری تو و به این میخ گیر نکنی.»

در اینجا این حادثه ساده، حادثه‌ای دیگر را به ذهن گوینده تداعی می کند و روایت این

جهان پیرامون خود می نگریسته‌اند و پنداشته‌اند. پسندیده‌های آن را دارای روح و جان می پنداشته‌اند.

جایگزینی (← انسجام، ← وزن، ← برگشت)

جایگزینی، جانشین سازی (← برگشت)

جدالی حتی پذیری

Dissociation of Sensibility

اصطلاحی است در نقد ادبی*. این اصطلاح را تی. اس. الیوت، منتقد و شاعر انگلیسی تبار معاصر، در مقاله «شعرای متافیزیک» (۱۹۲۱) پیشنهاد کرد. بنا به ادعای الیوت، ویژگی عمده اشعار متافیزیک (← شعر متافیزیک) آنست که در این اشعار، اندیشه و احساس پا به پای یکدیگر تلفیق می شوند. بنا به نوشته الیوت، شعرای متافیزیک در اوایل قرن هفدهم مانند نمایشنامه نویسان دوران ژاکوب (← عصر ژاکوب) و دوران الیزابت* از آنچنان قدرتی در حس پذیری* برخوردار بودند که می توانستند هر تجربه‌ای را در خود هضم و جذب کنند. آنان با تلفیق اندیشه و احساس می توانستند ادراکی قابل فهم از امور عرضه کنند. مثلاً برای جان دان، شاعر متافیزیک، اندیشه تجربه‌ای بوده است که حس پذیری او را اصلاح می کرد. اما در قرن هفدهم شعر انگلیسی تحت تأثیر شعر جان میلتون و جان درایدن این قدرت تلفیق و در آمیختگی را از دست داد. از آن پس شعرای انگلیسی یا بیانگر اندیشه‌های خود بوده‌اند یا احساساتشان را بر شعر حاکم کرده‌اند.

به عقیده الیوت، ترستان کوربیه و ژول لافورگ، شعرای معاصر فرانسوی، از جمله معدود شاعرانی بوده‌اند که توانسته‌اند اشعار

خاطره، جریان روایت حادثه اول را قطع می‌کند:

«کدی مرا از میخ جدا کرد و تو رفتیم. کدی گفت دائمی موری گفته نذاریم کسی بیبتمون. بهتره دولا بشیم. پنجی دولا شو. اینطوری. بین. دولا شدیم و از باغ گذشتیم. به جانی رفتیم که گلها وقتی به ما می‌خوردند خس خس می‌کردند. زمین سخت بود. آنجا که خوکها خروپف راه انداخته بودند. از نرده بالا رفتیم. کدی گفت، گمونم غصه می‌خورن. چون امروز یکیشونو کشتن. زمین سخت و غلبه و گره دار بود.

کدی گفت دستاتو بکن تو جیبت و گرنه یخ می‌زنی. مگه می‌خوای روز عید دستت یخ زده باشه.»

در این بخش، جریان سیال ذهن به شیوه تک‌گوئی درونی* بازگو شده است.

غالباً جریان سیال ذهن را با تک‌گوئی درونی یکی دانسته‌اند اما پاره‌ای جریان سیال ذهن را شیوه‌ای می‌دانند که تک‌گوئی درونی یکی از اشکال و شیگیردهای آن به شمار می‌رود.

جمال‌گرایی / زیبایی‌شناسی / نهضت جمال‌شناسیک

Aestheticism/ Aesthetic Movement

جمال‌گرایی در تاریخ هنر اروپا پدیده‌ای بود که در نیمه دوم قرن نوزدهم در مخالفت با تفکر علمی و تجربی حاکم بر اروپا شکل گرفت. بنابه تفکر علمی آن دوره، هنر صرفاً به اعتبار فایده یا آموزه‌های اخلاقی مورد توجه قرار می‌گرفت. اما نظریه پردازان نهضت* جمال‌شناسیک (در فرانسه) تحت تأثیر نظریات فلسفی امانوئل کانت، فیلسوف

آلمانی معیار تازه‌ای برای ارزشیابی آثار هنری پیشنهاد کرد. بنابه این پیشنهاد و به موجب فلسفه کانت، تفکر زیباشناختی باید فارغ از هرگونه چشمداشتی باشد. چنین تفکری برای واقعیت و فایده‌شیء زیبا اهمیتی قائل نمی‌شود و صرفاً خودزیبایی را ملاک قرار می‌دهد. علاوه بر فلسفه کانت، دیدگاه‌های هنری ادگار آلن پو، نویسنده و شاعر امریکائی نیز در شکل‌گیری و قوام این آئین تأثیر بسیار داشته است. بنا به عقیده پو، شعر عالی شعری است که فقط با نیت شعر بودن سروده شود.

به زعم نویسندگان فرانسوی هنر نسبت به سایر کارهای انسان از عالیترین ارزشها برخوردار است و غیر از تکامل و تعالی خود، هدف دیگری را دنبال نمی‌کند. تنها غایت هر اثر هنری زیستن و زیبا بودن است. مبانی فکری این رویکرد ادبی نخستین بار در مقدمه‌ای که تنوفیل گوتیه بر رمان* خود موسوم به مادمازل دومپان (۱۸۳۵) نوشت بازگو شد. او در این مقدمه ادعا می‌کند که هنر فاقد سوددهی است. این ادعا بعدها توسط بودلر، فلور، مالارمه، و عده‌ای دیگر دنبال شد. جمع‌بندی دیدگاه‌های پیروان جمال‌گرایی در شعار «هنر برای هنر*» منعکس است.

در انگلستان این نهضت در اعتراض به فرهنگ مادی‌گری و سرمایه‌داری دوران ملکه ویکتوریا (- دوران ویکتوریا) شکل گرفت و مروجین آن والتر پاتر و اسکار وایلد بوده‌اند. والتر پاتر بر «عشق به هنر برای خود هنر» تأکید داشت و اسکار وایلد هنر را فاقد

ذکر نشده باشد آن را جمع نهان گویند، مثل بیت نقل شده از اثیرالدین اخسیکتی.

تأثیر زیباشناسیکی که جمع می‌آفریند تأثیری مجازی (← مجاز) و از نوع تشبیه* یا استعاره* است که سبب می‌شود دو یا چند چیز به لحاظ ویژگی مشترکی در یک ردیف قرار بگیرند. مثلاً «امیدمن» و «عهد تو» هر دو در بی‌بنیادی شبیه و یکسان هستند، اما هر یک از دو عبارت «امید بر باد رفتن» و «عهد بر باد رفتن» استعاره است زیرا امید و عهد هر دو چون خرمن که باد آن را به راحتی می‌برد توصیف شده است.

اما در اصطلاح ادب فرنگی اگرچه ساختمان zeugma نظیر جمع در فارسی است، آن از جمله صناعات بلاغی (← بلاغت) به شمار می‌آیند. برای نمونه:

Not marble, not the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rime.
(Shakespeare)

ترجمه:

«نه سنگ‌های مرمر، نه عمارت‌های زرین شاهان، عمری بیش این نظم محکم نخواهند داشت.» در این سطور و "marble"

«سنگ‌های مرمر» (gilded monuments of princes) و «عمارتهای زرین شاهان» همه تحت یک حکم آمده‌اند. همچنین:

Much he the place admired, the person more.
(Milton)

ترجمه:

«او آنجا را بسی ستود، و آدم‌اش را بیشتر.»
در اینجا «جا» (The place) و «آدم‌اش» (The person) هر دو مشمول «اوستود» (he admired) می‌باشند.

جمع آشکار (← جمع)

رسالت اخلاقی می‌دانست.

بهترین نمایندگان جمال‌گرایی در انگلستان پس از پاترو وایلد، شعرای مکتب پارناس* می‌باشند. این شعرا غایت شعر را زیبایی شکل* و قالب* آن می‌دانستند.

جمال‌گرایی بعدها در آثار شعرا و نویسندگان دوره انحطاط ادبی*، به انحطاط منجر شد. (← علم زیباشناسی)

جمع Zeugma (zoog ma)

در لغت گرد کردن، فراهم آوردن، انجمن، مجمع و مجموع و همه است. اما در اصطلاح ادب فارسی، جمع از صناعات بدیع* است و آن آوردن چند چیز تحت یک حکم می‌باشد. برای مثال:

شد بر دلم آسمان همه امروز به یک بار
داد و ستد و نیک و بد و بیش و کم او

عبدالواسع جلی

در این بیت* «داد و ستد و نیک و بد و بیش و کم» همه تحت حکم آسانی و سهولت درآمده است. همچنین:

یاد می‌آر که ازمات نمی‌آید یاد
ای امید من و عهد تو سراسر همه باد!

اثیرالدین اخسیکتی

در این بیت نیز شاعر امید خویش و عهد یار را در ناپایداری جمع کرده است، و:

بیاتا سوی دشت آریم آهنگ
که دل تنگ است و دیده تنگ و جاتنگ

زلالی خوانساری

در اینجا جمع با صنعت تکرار* در آمیخته است. جمع چنانچه در لفظ بیان شده باشد یعنی جامع (مثل تنگی در بیت بالا) در آن ذکر شده باشد جمع آشکار است. اما چنانچه جامع در آن

جمع پنهان (→ جمع)

جمله عام (→ جمله کلی)

جمله کلی / عام

Abstract Sentene

«معنی» در لغت باطنی، درونی و حقیقی است. در اصطلاح زبان، جمله‌ای را کلی یا عام گویند که بیانگر مطلبی کلی راجع به طبقه‌ای از انسانها یا اشیاء باشد و مقابل جمله ذات قرار دارد. برای مثال «احمد آدم خوبی است» جمله ذات است زیرا مطلبی راجع به شخص خاصی بیان شده است، اما جمله «بچه‌ها راستگویند» به لحاظ آنکه راجع به بچه‌ها مطلبی به طور کلی بیان کرده است، جمله معنی یا عام به شمار می‌آید. همچنین اگر نهاد جمله از زمره اسمهای معنی نظیر «درستی»، «حقیقت»، «راستی» و امثال آن باشد، این جمله را معنی گویند مثلاً جملات «درستی بهترین سیاست است» یا «حقیقت را نمی‌توان انکار کرد». واژه abstract در انگلیسی همچنین به معنی مُجمل و خلاصه هر قسم مطلب نوشته شده‌ای می‌باشد.

جمله منظم (→ سبک)

جمله نامنظم (→ سبک)

جمله یا عبارت معترضه (→ اعتراض)

جناس

Pun/Paronomasia

جناس در لغت به معنی همجنس بودن است و در بدیع (→ صنایع بدیع) آن است که دو لفظ مشابه را با معانی متفاوت به کار بزنند.

در اصطلاح ادب فارسی جناس بر دو گونه است: جناس کامل و جناس ناقص. در جناس کامل (تام)، دو کلمه در لفظ، انواع حروف، عدد، هیأت و ترتیب یکسانند اما در معنی مختلف مثل کلمات «گور» در بیت *خیام:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر

دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

گور در مصراع * اول به معنی گورخر و در مصراع دوم به معنی خاک و قبر است.

همچنین:

اگرچه تیغ بود آلت بریدن، من

همی بریدم آن تیغ را به گام آور

مسعود سعد

تیغ و بریدن مصراع اول: شمشیر و قطع کردن

تیغ و بریدن مصراع دوم: راه و طی کردن

تبارک الله پسنجاه و پنج بشمردم

به شصت ناشده پشتم چو شست گشت دوتا

ابوالعلاء کنجوی

چنانچه در جناس کامل، دو کلمه متجانس از حیث دستوری نیز همجنس باشند، آن را جناس فعال گویند مثل کلمات «گور» در بیت بالا که هر دو اسم هستند؛ اما اگر از حیث دستوری مختلف باشند، آن را جناس مستوفی گویند.

در جناس ناقص، کلمات اندک تفاوتی با یکدیگر دارند و خود دارای اقسامی بشرح زیر است:

- جناس خطی (مضارعت، مقارنه، مشاکلت):

دو لفظ در خط و نوشتن نظیر هم باشند اما در تلفظ مختلف مثلاً عِلْم و عِلْم، سیخِر و سَحَر، گُل و گِل، یا در این بیت:

ای گدایان خرابات خدا یار شماست

چشم انعام مدارید ز انعامی چند

حافظ

- جناس زاید (مدیل): دو کلمه در همه اجزاء با یکدیگر شبیه باشند جز آنکه یکی حرفی افزون بر دیگری یا متفاوت از دیگری داشته باشد، مثلاً:

و:

خیالت چو برجانم آرد شیبخون
شبی آیم از دیده آید شبی خون

اهلی شیرازی

- جناس مَطْرُوف یا یکسویه: دو کلمه در همه
حروف یکسان باشند جز در آخرین حرف مثلاً:
«دل کریم از آزار آزاد باشد» یا در این بیت:

از شرار تیغ بودی بادیساران را شراب
وَز طعمان رُمح بودی خاکساران را طعمان

امیر معزی

جناس مطروف پایانی: نمونه بیت نقل شده از امیر
معزی.

جناس مطرف می تواند آغازی باشد، مثل:
در گوشه ای بمیر و پی توشه حیات
خود را چو خوشه پیش خسان ده زبان مخواه!

خاقانی

جناس مطوف لاحق که ناسازی در میان دو پایه
است مثل:

زلف بنفشه بیوی، لعل خجسته بیوس
دست چغانه بگیر، پیش چماند نجم

منوچهری

- جناس اشتقاق یا اقتضاب (← اشتقاق): آن است
که کلمات در ترکیب نزدیک به هم باشند مانند
کلمات نوا/نو آئین/بی نوائی و رهی/راهوی/رهائی
و شاعر/شعری، و راوی/روائی در این ابیات:
نوائ تو ای خوب ترک نوائین
در آورد در صبر من بی نوائی
رهی گوی خوش ورنه پس راهوی زن
که هرگز مبادم ز عشقت رهائی
زو صفت رسیده ست شاعر به شعری
ز نعتت گرفتست راوی روائی

(زینبی علوی معاصر محمود غزنوی)

دور از تو، مرا، عشق تو کرده ست به حالی
کز مویه چو موئی شدم از ناله چو نالی

مسعود سعد سلمان

- جناس مرکب: دو کلمه متجانس که به لحاظ
صورت یکسان باشند ولی به لحاظ ساختمان
صرفی از دو مقوله باشند، مثلاً یکی مفرد باشد
و دیگری مرکب از دو جزء مانند:

سرو بالائی که دارد بر سر سرو آفتاب
آفت دلهاست و اندر دیدگان آفت آب

قطران تبریزی

جناس مرکب خود بر دو نوع است:
جناس مقرون: دو کلمه متجانس در گفتار و در
نوشتن هر دو یکسان باشند:

یک سو سپرت نشسته و یک سوزن
این جمله به هم گذار و بر یک سوزن
عیسی نتوانست به افلاک رسید

تا داشت ز اسباب جهان یک سوزن

بابا افضل کاشی

- جناس مفروق: نوعی جناس مرکب است که
دو کلمه در لفظ مشابه و در خط مختلف باشند
مثل:

تا زنده ام در راه مهر تو تا زنده ام
من مرده نیم و لکن مرد نیم

- جناس مزدوج (مکثر-مردد-مردود): آن است که
دو کلمه مشابه پشت سرهم قرار گیرند مانند
کلمه عیار و یار در این مصراع:
هست شکر بار یاقوت تو ای عیار یار

معزی

همچنین:

گر نسیم سحر از موی تو بویی آورد
جان فشانیم به سوغات نسیم تو، نه سیم

سعدی

جناس آوایی*: این جناس با تغییر در صامتها و مصوٰتها حاصل می شود برای نمونه مطلع* غزلی (ـه غزل) از حافظ چنین است:

سَمَن بویان غبار غم چو بنشینند بشانند
پری رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند

در علم بیان* انگلیسی، جناس در اصل نوعی بازی با کلماتی بوده است که اصوات آنها با یکدیگر اختلاف دارند. اما رفته رفته در آثار نویسندگان و شعرای قرن هفدهم انگلستان، جناس ابعاد گسترده تری پیدا کرد و به ایهام* نزدیک شد یعنی به جای کاربرد دو کلمه متجانس، به کاربرد یک کلمه با دو معنی تبدیل شد. برای نمونه جان دان، شاعر متافیزیک (ـه شعر متافیزیک) در «شعر سرودی به پیشگاه پدر» چنین گوید:

I have sin of fear, that when I have spun
My last thread, I shall perish on the shore;
But swear by thyself, that my death thy son
Shall shine as he shines now, and here
And having done that, thou hast done;
I fear no more.

در این پاره شعر* کلمه done دو مرتبه به کار رفته است؛ بار اول به معنی «انجام دادن» و بار دوم به همان معنی اما به قصد اشاره به نام شاعر ذکر شده است. همچنین کلمه son هم به معنی «پسر»، «حضرت عیسی» (ص)، و هم به قصد اشاره به کلمه sun یعنی «خورشید» به کار رفته است.

از قرن هجدهم به بعد استفاده از جناس بیشتر به منظور خلق تأثیر خنده ناک بوده است. اما آثار جیمز جویس از این قاعده مستثنی هستند. او در رمان* فنیقیان بر می خیزند (۱۹۳۹) از جناس بطور گسترده ای برای تقویت تأثیر پیچیده اثر استفاده می کند.

گفتنی است که در بلاغت فرنگی جناس با صنعت ایهام نزدیک است به طوری که ایهام را قسمی جناس نامیده اند. برای نمونه:

He checked his cash, cashed his checks.
And left his window who is next?

کلمه check با دو معنی بررسی کردن و چک به کار رفته است.

این سطور را بر سنگ قبر یک تحویلدار بانک نوشته اند.

جناس آوایی / جناس مخوف Alliteration

- نوعی از جناس* است و چنان است که صامتها در ابتدای کلمات نزدیک به هم (با فاصله اندک) تکرار* شوند. برای نمونه تکرار صدای «س» در بیت* زیر:

این سوکشان سوی خوشان و آن سوی کشان بانا خوشان
یا بگذرد یا بشکند، کشتی در این گردابها
مولوی

و تکرار صدای «چ» در این بیت:

زین سوی تو چندین حسد، چندین خلاف و ظن بد
زان سوی او چندان کشش، چندان چش چندان عطا
مولوی

همچنین تکرار صدای «خ» در این بیت:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است

منوچهری

در شعر انگلوساکسون (انگلیسی کهن) جناس آوایی به جای قافیه* به کار می رفت. در این اشعار بنای شعر بر وحدت موسیقایی بود که به واسطه جناس آوایی به جای قافیه شکل می گرفت، به این صورت که در هر سطر، دو یا سه هجا*ی تکیه دار با یکدیگر در اصوات آغازین متجانس می شدند، برای نمونه:

cross alliteration یا جناس آوایی متقاطع گویند،
مثل صداهای t, s, th در سطور زیر:

How soon hath time subtle thief of youth,
Stol'n on his wing my three and twentieth
year!

(Milton)

یکی از مشهورترین نمونه‌های جناس
آوایی در این سطر از شعر «The city in the Sea»
سروده ادگار آلن پو است که می‌گوید:

The Viol, the Violet and Vine.

جناس آوایی انبوه (← جناس آوایی)

جناس آوایی متقاطع (← جناس آوایی)

جناس اشتقاق (← جناس)

جناس اقتضاب (← جناس)

جناس تام (← جناس)

جناس خطی (جناس)

جناس زاید (← جناس)

Consonance جناس صامت یا مصفت

از جلوه‌های موسیقی در شعر* است و آن
همجنس بودن حروف صامت (بی‌صدا) است
که قبل یا بعد از مصوتهای (حروف صدادار)
مختلف تکرار* شود. برای نمونه تکرار
صامتهای «ص» یا «ف» در بیت* زیر:

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد
ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

حافظ

و تکرار صامت «ح» در این بیت:

چون بنوشم قدح راح مروح ز کَفَش
رخت زهد و ورع از صومعه پس بر چینم

مولانا

و در انگلیسی، مثل تکرار صامتهای p و fl در
کلمات flip-flop یا تجنیس f و l در کلمات fill
و feel.

A terror fell on the Danish folk
As they heard through the wall the horrible
wailing,
The groans of Grendel, the foe of God Howling
his hideous hymn of pain.
(Beowulf)

استفاده از جناس آوایی به جای قافیه و به
منزله عامل وحدت موسیقایی و وزنی (←
وزن) شعر تا قرون وسطی در شعر انگلیسی
ادامه داشت. برای نمونه لانگلد، شاعر قرن
چهاردهم، منظومه Plowman Piers را به جای
قافیه که تا آن زمان به شعر انگلیسی راه یافته
بود، با استفاده از جناس آوایی سرود.

در اشعار دوره‌های بعد گرچه جناس آوایی
به عنوان قافیه و الگوی وزنی به کار نمی‌رفت،
در مقام عاملی مؤثر و موسیقایی توسط شعرای
انگلیسی همچنان استفاده می‌شد. برای مثال،
کالریج شاعر قرن نوزدهم در شعر «Kubla
Khan» در توصیف رود مقدس چنین گوید:

Five miles meandering with a mazy motion.

شاهد صدای m است.

جناس محرف یا آوایی را در اصطلاح قافیه
آغازی (head rhyme) نیز گویند. این قسم جناس
به دو شکل عمده در شعر به کار می‌رود؛ الف)
تکرار یک صدای آغازی به دفعات و به منظور
تأکید که این را اصطلاحاً piled alliteration یا
جناس آوایی انبوه گویند. برای نمونه، تکرار
صدای b در سطر نخست و صدای f در سطر
دوم:

And all should cry, Beware!
Beware! His flashing eyes, his floating hair!
"Kubla Khan"

ب) تکرار چند صدای آغازین به تناوب و
بسه منظور ایجاد توازن که این را

سَمَن بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند
پَری رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند

حافظ

در شعر انگلیسی، مصوٰت‌های همجنس و
مکرّر غالباً در هجا*های تکیه‌دار قرار دارند،
برای نمونه:

Twinkle, twinkle, little star (صدای: ee)

How I wonder what you are (صدای: a)

Up above the world so high

Like a diamond in the sky. (صدای: a)

جناس مُخَرَّف (← جناس)

جناس مُخَرَّف پایانی (← جناس)

جناس مفروق (← جناس)

جناس مقرون (← جناس)

جناس مکرر (← جناس)

جناس مماثل (← جناس)

جناس ناقص (← جناس)

جناس یکسویه (← جناس)

جنسیت (← نقد فمینیستی)

جواب (← نقیضه)

جواز شاعرانه (← اجازه شاعری)

Angry Young Men جوانان خشمگین

این عبارت در اصل عنوان زندگینامه* لِسلی
پال بود که به قلم خودش نوشته شد و در سال
۱۹۵۱ به چاپ رسید.

بعدها این اصطلاح بر عده‌ای از نویسندگان
انگلیسی دههٔ ۱۹۵۰ اطلاق شد. این
نویسندگان در آثارشان خصومت خویش را با
معیارها، سنت*ها و عملکرد نهادهای قانونی
انگلستان منعکس می‌کردند. شخصیت
اصلی* در اینگونه آثار معمولاً به جای
قهرمان، یک ضد قهرمان* خشمگین و

عده‌ای از شعرای انگلیسی زبان، جناس
صامت را بر تجنّیس صامتها در آخر کلمات
اطلاق می‌کنند مثل حرف t در کلمات - east.
west امیلی دیکنسون، شاعرهٔ امریکائی، در
اشعار خود به جای قافیه از جناس صامت به
مفهوم اخیر استفاده کرده است، به عنوان
نمونه:

T was later when the summer went
Than when the cricket came,
And yet we knew that gentle clock Meant
nought but going home.

T was sooner when the cricket went
Than when the winter came, yet that pathetic
pendulum keeps esoteric time.

شاهد تجنّیس m در کلمات مشخص شده
است.

جناس مُخَرَّف (← جناس آوایی)

جناس مدیل (← جناس)

جناس مرکب (← جناس)

جناس مزدوج (← جناس)

جناس مستوفی (← جناس)

جناس مُقَصَّص (← جناس صامت)

جناس مصوّت Assonance

از جلوه‌های موسیقی در شعر* است، و
آن همجنس بودن حروف مصوّت
(صدادار) در کلمات نزدیک به هم است.
این قسم تجنّیس (← جناس) و تکرار*
سبب ایجاد نوعی نغمگی* در شعر می‌شود.
برای مثال تکرار مصوّت «ا» در مصراع*
زیر:

این سو کشان سوی خوشان و آن سو کشان با
ناخوشان

مولانا

و تکرار «ا» و «و» در این بیت*:

تظاهر، و ضد ارزشهایی که بر فضای مدارس و دانشگاههای انگلستان یا بر روابط اجتماعی، اقتصادی، و صنعتی حکم فرماست، به صورت طنز* و کمدی* نشان داده می شود.

رمان*ها و نمایشنامه*های این گروه از نویسندگان، بر ادبیات پوچ گرای (← ادبیات پوچی) انگلستان تأثیر بسزائی داشته است.

جوهر کلام (← پساساختگرایی)

جهانیت (← کلیت و جامعیت)

ستیزه جو است. نمایشنامه* با خشم به گذشته بنگر اثر جان آسبورن نمونه ای از آثار این نویسندگان است. شخصیت اصلی نمایشنامه، جوانی خشمگین است و خودنمایشنامه، زبان حال نسلی است که در مواجهه با واقعیات، رؤیاهای خود را پوچ می یابد و در نتیجه با تمامی نظرگاههای اجتماعی، سیاسی و اخلاقی به مخالفت برمی خیزد.

در بسیاری از آثار جوانان خشمگین، فشار،



چامه (← چکامه)

چرخه علم تأویل (← تفسیر و تأویل متن)

چکامه / چامه

Ode / Ballad

چکامه که در متون پهلوی به صورت «چکامک» ضبط شده، در لغت به معنی شعر* و قصیده* است و در اصطلاح ادب فارسی، به نوعی شعر روایتی* در دوره ساسانی اطلاق می شده است. هرگاه شعرا و سخنوران می خواستند داستانی عشقی یا مشابیهاتی چون شرح جنگ و دلاوری پهلوانان و نظایر آن را نشان دهند به این نوع شعر پرداخته اند و آن را چامه و چامک نیز گفته اند. فردوسی در شاهنامه، مخصوصاً در بیان داستان بهرام گور و نظایر آن، این کلمه را به کار برده است. منظومه های ویس و رامین / فخرالدین اسعد گرگانی و خسرو شیرین / نظامی نیز از جمله چکامه با چامه محسوب می شوند و این به دلیل انتخاب وزن* ترانه* یعنی «مفاعیلن مفاعیلن یا فعولن» در این منظومه هاست. در ادبیات قدیم ایران نمونه سخنی که به چامه اشتها یافته است، چامه ای است به نام شاه بهرام و آن قطعه* قافیه* دار و منظومی است در آمدن شاه بهرام و رجاوند، و به یقین پس از

اسلام سروده شده است.

پس از اسلام، چکامه را به معنی قصیده و غزل* به طور یکسان به کار می بردند. اما در این اواخر چکامه را به غزل و چامه را به قصیده اطلاق کرده اند.

(زس)

در ادبیات غرب، آن قسم شعر که بیش از همه با چکامه به معنی قدیم آن برابری کند، بالاد* است. قابل ذکر است که بالاد از یکسو به لحاظ وجود عناصری چون سادگی، قدمت، خاستگاه مردمی و کیفیت موسیقائی با ترانه* های فارسی مطابقت دارد و از سوی دیگر به خاطر برخورداری از عنصر روایتی با چکامه برابر است. اما در عین حال، بالاد یک قسم خاص شعر در ادبیات غرب است و گرچه به دلیل وجوه اشتراک بسیار می توان آن را به معنی ترانه یا چکامه به کار گرفت نه ترانه صرف است و نه چکامه مطلق، در عین حال که هم ترانه است و هم چکامه. همچنین، با توجه به این نکته که پس از اسلام چکامه را برای قصیده به کار برده اند، گاه می توان آن را با ode در زبان انگلیسی معادل گرفت.

چکیده داستان (← خلاصه داستان)

۲) معنای اخلاقی: قدرت موجب فساد می‌شود.

۳) معنای تمثیلی: عوامل داستان هریک تمثیل یکی از رهبران انقلاب اکبر شوروی و عناصر دیگری است که به نحوی در بروز انقلاب دخالت داشته‌اند به این صورت: می‌جر = لنین، ناپلئون = استالین، اسنوبال = تروتسکی، آقای جونز = سرمایه‌داران و ملاکین فاسد.

۴) معنای رمزی و پنهان: طبیعت انسان و حیوان تغییرناپذیر است.

چیستان / لغز Riddle

در لغت به معنی سخن پوشیده، پیچیدگی و پوشیدگی، اما در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) چنان است که گوینده (شاعر) از چیزی به صراحت نام نبرد و با دادن نشانی و اوصاف، خواننده یا شنونده را به مقصود راهنمایی کند، مانند قصیده* منوچهری در وصف شمع که مطلع* آن چنین است:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن
جسم ما زنده به جان و جان تو زنده به تن
و نیز:

هر زمان روح تو لختی از بدن کمتر کند
گوئی اندر روح تو مضمر همی گردد بدن
عنصری شاعر قرن پنجم در لغز شمشیر چنین گوید:

چیت آن آبی چو آتش و آهنی چون پرنیان
گر بجنبانیش آب است، ار بلرزانی درفش
ار بیندازیش تیر است ار بخمانی کمان
از خرد آگاه نه، در دل بود همچون گمان
آینه دیدی بر او گسترده مروارید خرد
بیزه الماس دیدی بافته بر پرنیان

چهار لایه معنایی Four Levels of Meaning

اندیشمندان قرون وسطی معتقد به وجود چهار لایه معنایی در آثار ادبی بودند. در این خصوص دانته در نامه‌ای به ولی نعمت خود هدف نهانی را در تحلیل کمدی الهی چنین شرح می‌دهد: خواننده باید (هنگام خواندن کمدی الهی) چهار لایه معنایی را در آن جستجو کند؛ ۱- معنای ظاهری یا داستانی یعنی وقایع ظاهر داستان؛ ۲- معنای اخلاقی؛ ۳- معنای تمثیلی (← تمثیل) یعنی مفهوم نمادینی که به کل بشریت مربوط می‌شود؛ ۴- معنای روحانی و عرفانی که متضمن حقیقتی جاوید است.

در ادبیات معاصر، تطبیق این شیوه تحلیل بر آثار ادبی مثل رمان (← رمان) قلعه و حیوانات / جورج آرول به این صورت خواهد بود:

۱- معنای ظاهری: رمان مورد نظر داستانی است راجع به شورش و عصیان حیواناتی که در اسارت آقای جونز، صاحب مزرعه زندگی می‌کنند. رهبر شورشیان خوکی به نام می‌چر است. اندکی پس از پیروزی، می‌چر می‌میرد و پسرش ناپلئون جای او را می‌گیرد. در حکومت ناپلئون، رفته‌رفته خوکی‌ها به قدرتی مطلقه در مزرعه تبدیل می‌شوند به طوری که همه چیز در خدمت آنان درمی‌آید. کوچکترین انتقادی از جانب حیوانات دیگر به شدیدترین نحو ممکن سرکوب می‌شود. عرصه چنان بر حیوانات تنگ می‌شود که یکی از خوکی‌ها به نام اسنوبال بالاخره مخالفت خود را آشکار می‌کند اما به خاطر نجات جاننش از مزرعه می‌گریزد. بقیه داستان حکایت تکوین و تکمیل این استبداد حیوانی است.

می خورند آهنگی بلند پیدا می کنند و وقتی نزدیک زمین و آب روان نیستم خنیاگری می نمایند. در آن هنگام من به مشابه روحی هستم و بدن من ناپدید است. بگو بدانم من کیستم و نامم چیست؟

چون لَغَز گاهی با سؤال «چیست آن؟» شروع می شود به این اسم معروف شده است. لغز بیشتر به قالب قصیده* مقطععه است و بر دو نوع است یا با «چیست آن» و نظایر آن آغاز می شود و یا عباراتی دال بر لغز بودن در آن نیست.

(ص ۲۵۶ الف الف)

نمونه دیگر:

Brothers and sisters have I none.
This man's Father is my Father's son.
Who am I?

ترجمه:

برادران و خواهرانی نیست مرا.

پدر این مرد پدر پسر است مرا.

من کیستم؟

نخستین نمونه های چیستان انگلیسی در *Exeter Book* (قرن هشتم) یافت می شود که برخی چیستان های آن کوتاه و بعضی شامل چندین بیت* است. دکتر سیروس شمیسا ادیب معاصر عقیده دارد ژرف ساخت چیستان حماسه* است زیرا در آن پهلوان با سلاح حکمت و ذکاوت باید به سؤال ابوالهول یا دیوی پاسخ بگوید. در حماسه* ها، تراژدی* ها، و عشقنامه* های کهن از این بُن مایه* استفاده فراوان شده است (الف الف). برای نمونه در ادبیات یونان و در تراژدی اودیپ شاه / سوفوکل، ابوالهولی

حکیم ناصر خسرو قبادیانی در لغز «قلم» گوید:

این زرد تن لاغر گلخوار سیه سار
زرد است و نزار است و چنین باشد گلخوار
همواره سیه سرش ببرند از یراک
همصورت مار است و ببرند سر مار
تا سرش نبری نکند قصد به رفتن
چون سرش بریدی، برود سر به نگونسار

چیستان را از دیرباز در ادبیات ملل مختلف می توان سراغ گرفت. در ادبیات عَرَبی، عِبَری، یونانی، لاتینی، و انگلوساکسون (انگلیسی کهن) نمونه های متعددی از چیستان (لغز) یافت می شود.

در آثار برجای مانده از ادبیات انگلوساکسون، غالب چیستانها وصف یا تشریح خصوصیات اشیاء و عوالم است و در پایان هر چیستان همواره سؤالی می آید که از مخاطب، اسم موضوع چیستان را سؤال می کند. تفاوت لغزهای انگلوساکسون با لغزهای فارسی در آن است که لغزهای فارسی پرسش را در آغاز مطرح می کند و غالباً با جمله «چیست آن» شروع می شود در صورتی که در ادبیات انگلوساکسون این پرسش در پایان لغز ذکر می شود. ترجمه لغز «قو» نمونه ای از این نوع لغزهاست:

لباس من نرم و بی صداست، و به هنگامی که به روی زمین گردش کرده یا آب را به هم می زنم، صدائی از آن شنیده نمی شود، گاه هوای رقیق با البسه من دست به هم داده مرا بر فراز مسکن مردم می برند و ابر نیرومند مرا از بالای سر جهانیان از نقطه ای به نقطه دیگر راهنمایی می کند. بال و پر من وقتی به هم

شهرِ ثَب (Thebse) را در یدِ قدرتِ خود دارد و
تنها شرط او برای رهایی شهر آنست که کسی
بتواند چیستان او را پاسخ گوید: آن چیست که
در ابتدا چهار پا دارد، در میانه دو پا و در آخر

سه پا. پاسخ آن آدم است. اودیپ با پاسخ به این
چیستان شهرِ ثَب را از بلای ابوالهول نجات
می بخشد و بر تخت پادشاهی می نشیند.

حادثه مستقل

Episode

حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن * روایت * بلند جای دارد. گاه این حادثه مستقل به روند پیرنگ * در داستان * مربوط می شود و گاه ربطی به پیرنگ داستان ندارد. در این صورت بدان علت در متن روایت قرار می گیرد که برای شخصیت واحدی رخ می دهد. به عنوان نمونه روایت های پیکار سکی (← روایت پیکار سکی) از کنار هم قرار دادن چندین حادثه مستقل تشکیل می شود.

در داستان نویسی معاصر فارسی برای مثال می توان به حادثه های مستقل در داستان یکلیا و تنهایی او / تقی مدرسی اشاره کرد. در این داستان، حادثه ای که شیطان برای شخصیت اصلی * نقل می کند، حادثه ای مستقل است. این حادثه می تواند به تنهایی داستان کاملی باشد و بی آنکه لطمه ای به کل داستان وارد کند می توان آن را حذف کرد. مجموعه سگ و زمستان بلند / شهرنوش پارسی پور نیز از سه حادثه مستقل تشکیل شده است که تنها وجه اشتراک میان آنها، درونمایه مشترک سه حادثه است.

حالت تعلیق (← دروایی)

حالت وجه (← وجه)

Soliloquy

حدیث نفس / خودگویی

در نمایشنامه *، گفتاری است که یکی از شخصیتها (← شخصیت) در تنهایی و خلوت بر روی صحنه نمایش * به زبان می آورد و به طور قراردادی اطرافیان او نمی شنوند. این نوع گفتار معمولاً سیر اندیشه ها و افکار درونی شخص را بیان می کند. حدیث نفس از آنرو یا تک گوئی نمایشی * تفاوت دارد که مخاطب ندارد. گفتگوی با خود علاوه بر نمایشنامه، در داستان * نیز به کار می رود. در نمایشنامه از ویژگیهای زیر برخوردار است:

- فرض بر آنست که کسی سخنان گوینده را نمی شنود. در واقع سخنان به منظور آگاهی تماشاچیان از نیت درونی گوینده است.
- رو به تماشاچیان سخن می گوید اما روی سخنش با آنان نیست.

- استفاده از ضمیر دوّم شخص یا به منظور اشاره به گوینده است یا اشاره به شخصیتی است (مثلاً خدا یا خدایان) که حضور ندارند.
- شیوه سخن گفتن گوینده در خلوت معمولاً هماهنگ با شیوه گفتار و کلام عادی اوست.

راستی، چه کسی به تازیانه‌ها و خواریه‌های زمانه و بیداد ستمگران و اهانت مردم خودبین و دلهره عشق خوار داشته و دیرجنبی قانون و گستاخی دیوانیان و پاسخ ردی که شایستگان شکبیا از فرومایگان می‌شنوند تن می‌داد و حال آنکه می‌توانست خود را با خنجرهای برهنه آسوده سازد؟...

حدیث نفس در سنت نمایی قرن هجدهم و قرن نوزدهم همچنان رواج داشت اما با ظهور مکتب ناتورالیسم* مقبولیت پیشین را از دست داد.

در قرن بیستم برخی از نمایشنامه‌نویسان غربی که نمایشنامه منظوم می‌نویسند از این شیوه استفاده می‌کنند. برای مثال، تی. اس. الیوت، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، نمایشنامه منظوم قتل در کلیسارا به شیوه حدیث نفس نوشته است.

در دوران معاصر حدیث نفس و خودگویی در داستان* نیز به کار می‌رود. در این صورت جملاتی که به صورت حدیث نفس است معمولاً با جمله کوتاه «او گفت»، «من گفتم» و غیره مشخص می‌شود، و گفتگو* با خود میان دو علامت نقل قول مستقیم («.....») قرار می‌گیرد. اما پاسخی از سوی اشخاص دیگر داده نمی‌شود. از اینرو خواننده درمی‌یابد که گوینده با خودش گفتگو* می‌کند. برای نمونه: جاسن سوار شد و موتور را روشن کرد و راه افتاد.

دنده دو زد، صدای قرقر و پت‌پت موتور بلند شد و او سرعت موتور را زیاد کرد، ماشین را خفه کرد، آنوقت ساسات را وحشیانه بیرون می‌کشید و تو می‌برد. گفت «می‌خواه بارون بیاد، وسط راه منو گیر میاره و

- درونمایه* حدیث نفس غالباً بر محور توصیف یا بیان عقیده‌ای است که گوینده نسبت به وضع موجود خود ابراز می‌دارد.

حدیث نفس از ابداعات شکسپیر می‌باشد. وی برای نخستین بار به منظور توجه به جریان‌های درونی و ذهنی شخصیت‌هایش و بیان ضمیر پنهان ایشان حدیث نفس را به نمایشنامه معرفی کرد. پس از شکسپیر این شگرد مورد استفاده فراوان نزد نمایشنامه نویسان (و بعدها) داستان‌نویسان واقع شد.

حدیث نفس در سنت* نمایشنامه‌نویسی دوران الیزابت* رواج بسیار داشته است. نمایشنامه‌های هاملت، مکبث، ایتلُو/ شکسپیر، و دکتر فاوست/ کریستوفر مارلو نمونه‌های درخشانی از گفتگو با خود دارند. برای نمونه قطعه «بودن یا نبودن» در هاملت.

هاملت [باخود]: بودن یا نبودن، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیربخت ستم‌پیشه را تاب آورد، یا آنکه در برابر فتنه و آشوب سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟ مردن، خفتن، نه بیش؛ و پنداری که ما با خواب به دردهای قلب و هزاران آسیب طبیعی که نصیب تن آدمی است پایان می‌دهیم؛ چنین فرجامی سخت خواستنی است. مردن، خفتن؛ خفتن، شاید هم خواب دیدن؛ آه، دشواری کار همین جاست. زیرا تصور آنکه در این خواب مرگ، پس از آنکه از این هیاهوی کشنده فارغ شدیم چه رویاهایی به سراغمان توانند آمد، می‌باید ما را در عزم خود سست کند. و همین موجب می‌شود که عمر مصایب تا بدین حد دراز باشد. به

(خورشید همچنان می درخشد / ار نست همینگوی)

گاه حرف عطف نیز حذف می شود، برای نمونه:

خورشید از تپه ها بالا می آمد. یک ماهی بالا پریده، دایره ای در آب درست کرد. نیک دستش را توی آب کشید. توی آن سوز سرمای صبح، آب ولرم بود.

(اردوی سرخپوست / ار نست همینگوی)

سبک* نگارش داستانهای (← داستان) ار نست همینگوی این گونه است.

این نوع بازی با واژگان در ادبیات فارسی دارای تنوعاتی است که بر هر یک نامی نهاده اند: **وقفه:** در سرود یا نوشته واژگان به گونه ای به کار برده شود که حرفی در آن نقطه دار و حرفی بی نقطه باشد:

چون من، از هجر پریخ صنم توبه شکن
بسی آشوب کند بلبل خوش طبع چمن

تاج الحلاوی

- **خفیه:** در شعر یا نوشته یک واژه یکسره نقطه دار است و واژه ای یکسره بی نقطه:

زین عالم شاد او ببخش مال
تیغ او زینت ممالک شد

رشید وطواط

- **گسته یا مقطع:** که حروف در نگارش از یکدیگر گسته بمانند:

از دل راد او رود رادی
زان دل راد، دارم آزادی

رشید وطواط

- **پیوسته:** عکس گسته است:

سست پیش تبش، تن پست
به تبش، پست تن سست شکست

سلمان ساروجی

شلاق کش می باره.» و از میان ناقوسها و از شهر بیرون راند، و در فکر وقتی بود که در گل مانده باشد و دنبال مال بگردد «و اونوقت اون مالدارای لعتی همه شون توی کلیسان.» فکر این را می کرد که عاقبت چطور یک کلیسا پیدا می کند و یک جفت مال می گیرد و صاحبش بیرون می آید و سرش داد می زند و او مردک را می زند و می اندازد. گفت: «من جاسن کامپسونم. اگه می تونین جلومو بگیرین. اگه می تونین به یکی رأی بدین که بتونه جلومو بگیره.» خودش را می دید که با یک صف سرباز وارد اردوگاه بشود و شریف را بیرون بکشد. «خیال می کنه می تونه بشینه دستاشو روی هم بذاره و ببینه که شغل من از دستم بره. شغل خوبی نشونش می دم.» به خواهرزاده اش ابدآ فکر نمی کرد.

(خشم و هیاهو / ترجمه بهمن شعله ور)

رمان خیزاب های ویرجینیا و ولف نیز به این شیوه روایت شده است.
حذف به قرینه (← انسجام)

حذف روابط

Parataxis

وقتی در نگارش، عناصر یک جمله یا تعدادی جمله کامل و مستقل را در پی هم آورند بی آنکه میان آنها رابطه ای که حاصل موصول، کلمه ربط، و غیره است، وجود داشته باشد، صنعت حذف روابط به کار گرفته شده است. گاه این ترادف و توالی با حرف عطف (و) همراه است، برای نمونه: هوا تاریک و گرفته بود و ستونها سر به آسمان کشیده بودند، و مردم داشتند دعا می کردند و بوی بخور می آمد، و چندتائی عمارت بزرگ و شگفت انگیز آنجا بود.

در بلاغت غربی این قسم حذف را lipogram گویند و از نمونه‌های آن می‌توان به قصیده بدون سین سروده پیندار شاعر یونانی باستان، پنج رمان اثر لوپ دووگاوی اسپانیایی که از هر جلد آن حرفی حذف شده است، و قطعه بدون اثر راندن فرانسوی (قرن نوزدهم) اشاره کرد.

حرف خروج (← قافیه)

حرف روی (← قافیه)

حرف مزید (← قافیه)

حرف نایره (← قافیه)

حرف وصل (← قافیه)

Synesthesia

حسن آمیزی

در لغت در آمیختن حواس و در اصطلاح قسمی مجاز* است که از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر ایجاد می‌شود. دیدن رنگ یا اندازه یا هیئت ظاهری هر چیز، کار حقیقی حس بینائی است اما «دیدن عطر» یا شنیدن رنگ، «آواز روشن» و «جیغ بنفش» کاربردی است مجازی از حواس بینائی و شنوائی برای ادراک پدیده‌هائی که در حوزه آن حواس واقع نیستند.

(مش)

در ادبیات فارسی، حس بینائی بیش از سایر حواس در حس‌آمیزی مورد استفاده یافته است و وسیعترین ترکیبات از آمیزش رنگها با حواس دیگر حاصل شده است، برای نمونه:

جان ما، جانا بنفش از داغ تو چندان بود
کز بنفشه عارض تو داغ دارد بر سمن

ازرقی

حسن لیموئی آن آینه رو هم بد نیست

اشرف

حسن مهتابی دلدار تماشا دارد.

صائب

که می‌توان همه کلمات را بهم وصل داد.

(صص ۱۷۱-۱۶۹ زسپ ۳)

Elision/Lipogram

حذف / ستردیگی

حذف در لغت به معنی ساقط کردن، انداختن، قطع* کردن، افکندن و انداختن است. در اصطلاح علم عروض* فارسی، به انداختن پاره‌ای از حروف پایه* اطلاق می‌شود. در مفاعیلن، حذف لام و نون است که مفاعی می‌ماند و به جای آن فعلون می‌گذارند؛ در فاعلاتن، حذف نون و تاء است که فاعلا می‌ماند و به جای آن فاعلن می‌گذارند؛ در فعلون حذف نون و لام است که فعو می‌ماند و به جای آن فَعْل می‌گذارند.

این قسم حذف را در انگلیسی elision گویند و بر یک هجا*ی غیر مؤکد و سَبْک صورت می‌گیرد تا سطر شعر با الگوی وزنی (← وزن) حاکم بر تمام شعر مطابق شود.

چنانچه حرفی که میان دو مصوٰت واقع شده حذف شود، آن را syncope گویند مثلاً e'er به جای o'er; ever. به جای over.

اما در اصطلاح بدیع* حذف آن است که شاعر یا گوینده ملزم شود یک یا دو حرف را در اثر خود بکار نبرد مانند این شعر* قاتنی که بدون «الف» است:

برد ز گیتی برون ربیع چو لشگر
لشگر دی ملک وی نمود مُسخر
دهر ز دم سردیش به خویش مشوش
مهر ز بی مهری اش به میغ مُستر
و در آخر قصیده* گوید:

گفته به مدحت قصیده‌ای و الف نی
جز به همین فرد ملتزم شده دیگر

(فافد)

رمانتیک و سمبولیست (- سمبولیسم) اواسط قرن نوزدهم به کار رفته است. رَمبو، شاعر سمبولیست فرانسوی، در یکی از اشعار خود مصوّتها را با رنگ نام می‌برد:

"A black, E white, I red, U green, O blue."

«آ، سیاه، اِسفید، آی سرخ، یو سبز، اُ، آبی» علاوه بر ادبیات، حس‌آمیزی در بسیاری از اصطلاحات زبان روزمره نیز وجود دارد مثل «چشم شور»، «سیاه سرفه»، «نگاه سرد»، «باد نرم» و غیره.

(مش)

Sensibility

حس‌پذیری

به معنی قابلیت است که به موجب آن انسان قادر است از غم و اندوه دیگران بیش از اندوه خودش متأثر و متألم شود و نسبت به آن تحریک‌پذیری داشته باشد.

در تاریخ ادبیات انگلستان، اهمیت دادن به خاصیت حس‌پذیری در قرن هجدهم در اعتراض و واکنش به نگرش خودمدارانه (stoicism) قرن هفدهم، باب شد. بنا بر نگرش خردمدارانه، عقل و خواست فارغ از احساس‌گیری، یگانه انگیزه‌های نیکی محسوب می‌شوند. از جمله فلاسفه‌ای که تفکری نزدیک به این نگرش را دنبال می‌کردند، توماس هابز انگلیسی بود. بنا بر نظریه هابز، انسان موجودی ذاتاً خودپرست است و تمام جلوه‌های رفتاری او از خود محوری و اشتیاقش برای کسب مقام و قدرت نشأت می‌گیرد.

اما در قرن هجدهم توجه به خاصیت حس‌پذیری به اشکال مختلف در نوشته‌های اخلاقی، فلسفی و ادبی بالا گرفت. تفکر حاکم

حسن سبزی به خط سبز مرا کرد اسیر
غنی کشمیری
حس‌آمیزی در زمینه سایر حواس نیز به کار رفته است.

با آفتاب جام به گلگشت شب خرام
بی ساقیان چه ذوق از این ماهتاب تلخ
ظهوری ترشیزی
(مخدشف)
نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر معاصر را می‌توان در اشعار سهراب سپهری یافت:
پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین فقه
می‌خواند.

«ندای آغاز»

کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم

«به باغ مسفران»

بالش من پُر آواز پُر چلچله‌هاست.

«ندای آغاز»

واژه را باید شست. (صدای پای آب)

(مش)

در ادبیات غرب سابقه استفاده از حس‌آمیزی به اشعار هومر می‌رسد. در ادبیات انگلیسی آن را گاه «استحاله حواس» (sense transference) و «قیاس حسی» (sense analogy) گفته‌اند و در اشعار دوره‌های مختلف حضور قابل اعتنائی دارد، برای مثال در شعر گیاه حسّاس سروده شلی شاعر رمانتیک (- رمانیسم) انگلیسی، گلهای شیپوری، غریبوی از موسیقی می‌پراکنند و حواس را به طوری متأثر می‌کنند که گوئی عطر سنبل است.

این قسم مجاز بیشتر در اشعار شعرای

اختران شب همی پدید آیند.

مسعود سعد سلمان

در نمایشنامه هاملت، پرده چهارم، صحنه سوم وقتی پادشاه از هاملت سراغ پولونیوس را می‌گیرد (که اشتباهاً بدست هاملت از پای درآمده است) هاملت در پاسخ می‌گوید:

«سر شام است.

پادشاه: - سر شام؟ کجا؟

- نه جائی که بخورد بلکه جائی که خورده می‌شود. انجمنی از کرم‌های سیاستمدار مشغول تناول از او هستند. کرمی که تو را می‌خورد تنها سلطان غذای توست: ما همه موجودات را فربه می‌کنیم بجز خودمان، و خودمان را فربه می‌کنیم برای کرم‌ها، سلطان فربه و گدای نزار هر دو نوع طعام هستند، دو طعام مختلف بر یک میز.»

در این پاسخ وقتی هاملت به کمک ابهام*، بین پادشاه و پولونیوس با غذای کرم‌ها پیوند برقرار می‌کند و سپس به ذکر علت برای این پیوند می‌پردازد، نوعی حس تعلیل به کار می‌برد.

گونه‌ای حُسن تعلیل در ادبیات انگلیسی وجود دارد که از مقولهٔ مجاز* است و به آن *conciat* یا مجاز بعید می‌گویند. این صنعت چنانست که به کمک بین تشبیه* یا استعاره* دو موضوع کاملاً بی‌ربط پیوند برقرار می‌شود و سپس شاعر به طرزی گسترده و با استدلالی که معمولاً تمام شعر را در برمی‌گیرد به ذکر علت می‌پردازد. این صنعت نزد شعرای قرن شانزدهم و شعرای متافیزیک رواج بسیار داشته است. این قسم حسن تعلیل، در واقع یکی از ویژگیهای مهم شعر متافیزیک* می‌باشد. شاعر به کمک استدلال میان دو

بر این قرن آن بود که انسان موجودی ذاتاً خیرخواه و نوع دوست است و خیرخواهی، احساس فطری بشر است؛ تقوا و نیکی در اصل صورت عملی و طبیعی این تمایل غریزی است، و همحسی (- همحسی) و حس‌پذیری، اُس و اساس تمام تجربیات عاطفی و اخلاقی اوست. (- نسبیت باوری)

حُسن تعبیر Euphemism

در اصطلاح استفاده از کلمات ملایم، مؤدبانه و غیر محاوره‌ای به جای کلمات گستاخانه، صریح و غیر مؤدبانه است. اینگونه کلمات، بخصوص در مورد مسائل ناراحت کننده، ترسناک یا کریه به جای واژه‌های اصلی به کار می‌رود. استفاده از کلمات «درگذشت» یا «فوت» به جای «مرگ»، «دوست» به جای «رفیق» و «بینی» به جای «دماغ» نمونه‌هایی از حُسن تعبیر است.

حُسن تعلیل Phantastic etiology

تعلیل در لغت ذکر علت است و حسن تعلیل در اصطلاح ادب آن است که شاعر برای مطلب خود دلیلی دلپذیر اما نه مطابق با واقع بیاورد، برای مثال:

چوب را آب فرو می‌نبرد حکمت چیست

شرمش آید ز فرو بردن پرورده خویش

این صنعت بدیعی (- صناعات بدیع) که از جمله آرایه‌های معنوی بشمار می‌آید چنان است که گوینده میان دو پدیده پیوندی خیالی پیدا کند و برای برقراری آن پیوند به بیان دلیل بپردازد. برای نمونه:

اختران نور مهر در دزدند

ز آن بدو هیچ روی ننمایند.

مهر، چون روز نور مه بستند،

موضوع کاملاً مختلف و ناهمگون شباهتهائی را پیدا می‌کند. برای مثال، جان دادن، شاعر متافیزیک، در یکی از مشهورترین مجازهای خود یگانگی دو عاشق را در زمان غیبت یکی از آنها با رابطه میان دو پای پرگار مقایسه می‌کند، و برای آنکه معشوقه‌اش را نسبت به جدائی قریب‌الوقوع خود (به علت سفر) دلداری دهد چنین استدلال می‌کند.

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two,
Thy soul the fixed foot, makes no show
To move, but doth, if th'other do.
And though it in the centre sit,
Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.
"Forbidding Mourning"

همانطور که دو پای پرگار هر چقدر از یکدیگر فاصله بگیرند باز در رأس به یکدیگر متصلند، و همان‌طور که وقتی یک پای پرگار حرکت می‌کند، پای دیگر لاجرم به سوی آن متمایل می‌شود، بر همان قیاس نیز دور شدن دو عاشق یک دوری ظاهری است و نباید موجب نگرانی و ناراحتی بشود.

اگر چه این قسم مجاز در اشعار شعرای غیر متافیزیک نیز به کار می‌رفته است، وجه تمایز میان شعر آنان با شعر متافیزیک در نحوه و شیوه استفاده از مجاز بعید است. در اشعار دوران الیزابت* معمولاً این نوع مجاز به خاطر زیبایی و حسن تأثیر آن به کار می‌رفته و هدف از کاربرد آن صرفاً در زیبایی و رسانگی آن خلاصه می‌شود، اما مجاز بعید متافیزیکی علاوه بر آن که تصاویری (تصویر) عینی و بدیع دارد، هدفی فراتر از

خود را دنبال می‌کند و هدف از آن یا اثبات مطلبی است و یا مجاب کردن خواننده. این شیوه برخورد با مجاز بعید یکی از شگردهائی است که شاعر متافیزیک به کار می‌بندد تا میان مطالب روحانی و فلسفی با مطالب مربوط به جسم و ماده آشتی برقرار کند و شعر حاصل از آن بازتاب عملکرد توأم احساس و اندیشه باشد.

حسن تناسب Decorum

در مقوله ادبیات و در مبحث انواع ادبی* به تناسب و هماهنگی گویند که میان اشخاص (← شخصیت)، رفتار و کردار آنها، سبک* روایت* و طبیعت گفتگو*ها برقرار است. بنابراین اصل برای مثال زبان پادشاه باید متناسب با شأن و مقام او لحنی شاهانه و پرهیت داشته باشد، یا آنکه در تراژدی* نباید گفتار یا کردار خنده‌آور گنجانده شود.

حسن تناسب اصلاً از نظریات هوراس، شاعر روم باستان، در کتاب هنر شاعری مایه می‌گیرد. این اصل در دوره رنسانس (← دوران رنسانس) یکی از اصول مهم مکتب* نوکلاسیک (← نوکلاسیسم) به شمار می‌آمد. یکی از دقیقترین تعبیر حسن تناسب در دوران نوکلاسیک آن بود که انواع ادبی، شخصیتها و سبک انشاء را بر حسب سلسله مراتب طبقه‌بندی می‌کردند به طوری که شعرا، در والاترین انواع ادبی یعنی تراژدی و حماسه* قهرمانان خود را از بین بالاترین طبقات اجتماعی یعنی شاهان و اشراف‌زادگان برمی‌گزیدند و برای آنان زبانی در خور و شایسته به کار می‌بردند.

حسن نسق (← تنسيق الصفات)

Verisimilitude حقیقت‌نمائی / حقیقت‌مانندی

حقیقت‌نمائی (حقیقت‌مانندی) یکی از اصول مهم در مکتب* کلاسیک (← کلاسیسیسم) است و به کیفیتی گفته می‌شود که در شخصیتها (← شخصیت) و در عمل آثار داستانی (← داستان) یا نمایشی (← نمایش) وجود دارد و موجب می‌شود که واقعیت داستانی باور کردنی و مقبول واقع شود.

این اصطلاح را نخستین بار ارسطو مطرح کرد. بنابه تعریف ارسطو: «فرق شاعر و مورخ این نیست که اولی سخن منظوم بگوید و دومی کلام مثنوی، بلکه فرق اصلی این دو در آنست که مورخ از آنچه اتفاق افتاده است سخن می‌گوید و شاعر از آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد.»

در هنر، حقیقت‌نمائی آن چیزی است که عقاید عمومی درباره آن متفق است. از اینرو نویسنده کلاسیک باید وقتی که شخص معینی را به عنوان قهرمان اثر خود برمی‌گزیند، خصلتی از او را موضوع اثر قرار دهد که برای اشخاص هم تراز او جنبه کلی و عام دارد. برای نمونه تمایل انسان برای غلبه بر سرنوشت و گریزناپذیر بودن سرنوشت خصلتی است عام که نویسنده از زندگی می‌گیرد و سپس آن را در نمایشنامه‌ای چون اودیپ شهریار دستمایه تراژدی* بزرگی قرار می‌دهد.

حقیقت‌نمائی با حقیقت‌گوئی تفاوت دارد. در حقیقت‌نمائی، نویسنده مواد و مصالح کار خود را از واقعیت می‌گیرد و این مواد را با قدرت تخیل* خود به مخلوقی دیگر گونه و

Pleonasm

خشو

در لغت به معنی آنچه که بدان درون چیزی را پر کنند، مانند پشم و پنبه در لحاف و تشک، آگین، مردم فرومایه و پست، اجزای میان صدر و عروص. در صنایع بدیع* آوردن کلمات زائد در میان جمله است که از حیث معنی به آن احتیاج نباشد. خشو در بلاغت* فارسی بر سه قسم است:

- **حنو قبیح (tautology):** مثل کلمات کاملاً زائد «رمد چشم» (رمد = درد چشم) و «صداع سر» (صداع = سردرد) در این بیت (نک. بیت):
گر نرسم به خدمت معذورم
زیرا رمد چشم و صداع سرم است
یا کلمات «پای پیاده» در این جمله:
«او خسته از راه رفتن با پای پیاده، در جنگل نشست تا کمی استراحت کند.» (← تکرار)

- **خشو متوسط (mediocre pleonasm):** آوردن کلمات زائد است بنا به ضرورت شعر* و برای موزون شدن کلام. مثلاً:

تو رودکی را ای ماهرو کنون بینی
بدان زمان ندیدی که این چنینان بود

- **خشو ملیح (eupleonasm):** استفاده از کلمات زائد به شیوه‌ای دلپسند است مثل جمله «ذکرش به خیر باد» در این بیت:

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیر باد
گفتا شراب خور که غم دل بزد زیاد

(فافد)

خشو قبیح (← خشو)

خشو متوسط (← خشو)

خشو ملیح (← خشو)

حقیقت‌مانندی (← حقیقت‌نمائی)

گذاشته شده است. «موجود اثیری» به اتاق راوی * داستان می‌آید و روی تخت می‌خوابد و می‌میرد. آن وقت شروع به تجزیه شدن می‌کند یعنی از قانون زندگی پیروی می‌کند. اگر چه مرگش جنبه نمادین دارد و علت و دلیلی برای آن داده نمی‌شود اما تا زنده است جلوه‌های زندگی را نشان می‌دهد و بعد که می‌میرد از قانون مرگ تبعیت می‌کند و اندامش متلاشی می‌شود. اگر هم تجزیه نمی‌شد باز هم از قانونی که وجود دارد تخطی کرده بود نه از قانونی که اصلاً وجود ندارد. در واقع پرداخت و تکوین هنری به داستان حقیقت‌مانندی می‌دهد و پرداخت و تکوین هنری داستان نیز وابسته به بسیاری از ویژگی‌های محتوایی و ساختاری (- ساختار) است از جمله به شخصیت، پیرنگ *، تصویرگری *، و جزئیات و دقایق داستان.

(عد)

حقیقت‌مانندی در سنت نمایشی نو کلاسیک (- نوکلاسیسیسم) آن است که تماشاگر نمایش باید بپذیرد آنچه بر روی صحنه نمایش * می‌گذرد یک رویداد واقعی است و به طور دقیق همان رویدادی است که در زندگی واقعی روی داده است. بنابراین نظریه از تماشاگر نمی‌شود انتظار داشت باور کند که برای نمونه - حالا در آتن است و لحظه‌ای دیگر در رُم باشد. آن هم در حالی که تماشاگر می‌داند توی یک تماشاخانه نشسته و جایش را تغییر نداده است. همچنین نمی‌شود از تماشاگر خواست که زمان نمایشی بلند را بپذیرد آن هم هنگامی که تماشاگر می‌داند تنها برای چند ساعتی به

نو بدل می‌سازد. از اینرو می‌توان گفت یک پای حقیقت‌نمائی در واقعیت و قوانین کلی زندگی قرار دارد و پای دیگرش در قدرت تخیل و تلفیق ذهن و اندیشه شاعر و نویسنده است.

حقیقت‌مانندی در ادبیات داستانی * به دو صورت ممکن است تحقق یابد. یکی در داستانهای واقع‌گرا و دیگر در داستانهای تمثیلی و نمادین (- تمثیل، نماد). در داستانهای واقع‌گرا هر واقعه‌ای که روی می‌دهد و هر موقعیتی که پیش می‌آید برای نویسنده می‌تواند در حکم مواد خامی باشد که با آنها داستانهای باارزشی بیافریند. اما نویسنده از این مواد باید به گونه‌ای استفاده کند که داستانش در نظر اکثریت خوانندگان از ویژگی انتقال حقیقت برخوردار باشد. یعنی نویسنده باید به مواد و مصالح آشفته در زندگی واقعی، نظم و سامان بدهد و میان وقایع ارتباطی منطقی برقرار کند و بدین وسیله خواننده را به وقوع حوادث متقاعد کند مانند رمان * همسایه‌ها/ احمد محمود و خوشه‌های خشم/ جان اشتاین‌بک.

در داستانهای تمثیلی و نمادین نویسنده می‌تواند از وقایع خیالی بهره گیرد مشروط بر آنکه دقایق و جزئیاتی برای روشن کردن مقتضیات داستان به دست دهد. در داستانی چون بوف کور/ صادق هدایت، حوادث و موقعیتها به صورتی تصویر شده‌اند که با دنیای داستان مناسبت و یگانگی دارند و خواننده در فضا و رنگ خاص داستان می‌تواند وقایع را بپذیرد. در این رمان *، تکوین و تحول داستان بر پایه قانون زندگی

دهستانی، گلستان سعدی و حکایات فیہ مافیہ / مولوی نام برد. گفتنی است که سعدی را استاد مسلّم حکایت در ادب فارسی می‌نامند. نمونه از باب پنجم بوستان سعدی:

شبِی کُردی از درد پهلوی نخفت
طبیعی در آن ناحیت بود و گفت
از این دست کو آب زر می‌خورد
عجب دارم از شب به پایان برد
که در سینه پیکان تیر تار
به از ثقل ماکول ناسازگار
گر افتد به یک لقمه در روده پیچ
همه عمر نادان برآید به هیچ

قضا را طیب اندر آن شب بمرد
چهل سال از این رفت و زنده است کُرد!

(به نقل از صفحات ۲۰۲-۲۰۱ الف)

در ادبیات انگلیسی حکایت منظوم پیشینه‌ای طولانی دارد و انواع بالاد،* حماسه* و lay را از حکایت‌های کانتربری چاسر گرفته تا نابارا (Nabare) اثر سی. دی، لوئیس در برمی‌گیرد. از نمونه‌های دیگر آن می‌توان به خیل حکایت‌های منظوم در بین شعرای رماتیک (دریانورد کهنسال: کالریج) تا قصه*های حکایت‌وار رد یارد کیپلینگ، ساکی، پو، و دیگران اشاره کرد.

حکایت عامیانه (- حکایت عامیانه)

Anecdote

حکایت لطیفه‌وار

قصه*ای مفرّح و کوتاه دربارهٔ شخص یا حادثه‌ای واقعی است که بُنیاد آن بر پیوند حلقه‌های واقعی و تصادفی استوار است. حکایت لطیفه‌وار از پیوستن این حلقه‌ها به یکدیگر تکوین و تحقق می‌یابد. برای نمونه

تماشاخانه آمده است. پذیرش و حدتهای سه گانه* نزد نمایشنامه‌نویسان نو کلاسیک از این باور حاصل شده است.

(کن ۱)

حکایت (- کلاسیسیسم) Tale

حکایت در لغت قصه‌ای کوتاه و مختصر است که بصورت نظم* یا نثر* نوشته می‌شود. حکایت در ادب فارسی از دیرباز به صورت مستقل یا به صورت داستانی فرعی رایج بوده است.

شیوهٔ حکایت در حکایت نیز که معمولاً به داستان بلند سرگرم‌کننده‌ی تبدیل می‌شود (مثل هزار و یکشب و سندبادنامه) از سنت*های کهن آریائی و ادبیات هندی می‌باشد. اگر چه در ادب فارسی انواع گوناگون حکایت وجود دارد، قسمت اعظم این حکایت‌ها جنبهٔ تعلیمی (- ادبیات تعلیمی) دارند: «گوینده نخست داستانی را روایت می‌کند و بعد از آن نتیجه‌ای حکمی، عرفانی، اخلاقی می‌گیرد. یا آن که خود حکایت به عنوان تمثیل* در توضیح و تقریر بحثی که قبلاً مطرح شده، آمده است. در حقیقت طرح داستان جنبهٔ ثانوی دارد و هدف اصلی اخذ و بیان نتیجه است..... حکایتی مؤفّق است که اولاً بین نتیجه آن‌ها و داستان و ثانیاً بین داستان و مطلبی که داستان برای تأیید و توضیح آن ذکر شده، ارتباط تنگاتنگ و منطقی برقرار باشد.»

(الف ص ۲۰۱)

از نمونه‌های برجسته حکایت منظوم در ادب فارسی می‌توان به عنوان و بوستان سعدی اشاره کرد و در نثر مجموعه حکایات جوامع الحکایات عوفی، فرج بعد از شدت ترجمه

فرهنگ لغات خود به عنوان آنچه منتشر نشده یا تاریخ پنهان تعریف می‌کند. در قرن هجدهم، اینگونه حکایات لطیفه‌وار در ادبیات انگلستان رواج بسیار داشت به طوری که در سی ساله آخر این قرن صدها کتاب و مجموعه از نویسندگان مختلف از حکایات لطیفه‌وار منتشر شد. در این زمینه ایساک دیزرائیلی یکی از سرشناس‌ترین نویسندگان این دوره به حساب می‌آید. دیزرائیلی مجموعه‌ای از حکایات لطیفه‌وار در سه جلد منتشر کرد که طرحها (← طرح) و حکایتهای لطیفه‌وار متعددی را در برداشت.

پرداختن و علاقه به این حکایتهای در دوران ملکه ویکتوریا (← دوران ویکتوریا) نیز ادامه یافت. با رشد و تکامل داستان‌نویسی (← داستان)، خصوصیات حکایتهای لطیفه‌وار در داستان‌نویسی نیز نفوذ کرد و داستانهای لطیفه‌وار متعددی نوشته شد.

خصوصیات عمده این داستانها عبارتند از:

۱. حادثه‌ای اتفاقی و محتمل محور داستان قرار می‌گیرد.
۲. فاقد پیرنگی (← پیرنگ) محکم و استوار است.
۳. غالباً حرف و پیامی را ابلاغ نمی‌کند.

(ق، د، ر)

گی دومپاسان نویسنده فرانسوی، نوشتن اینگونه داستانها را باب کرد و نویسندگان بسیاری از او پیروی کردند که از آن میان او. هنری امریکانی را می‌توان نام برد. یکی از نمونه‌های داستان لطیفه‌وار هدیه مغ / او. هنری و دیگری داستان گردنبند / گی دو موباسان است. خلاصه داستان هدیه مغ از این قرار است:

حکایتی از این نوع از فیه‌ما فیه مولانا با اندک تغییر نقل می‌شود:

پادشاهی پسرش را به استادی سپرد تا علم رمل بیاموزد. پس از مدتی تحصیل علم رمل و اسطرلاب، شاه روزی پسرش را احضار کرد تا او را در فنی که فرا گرفته است، امتحان کند. همه اطرافیان شاه و رجال دربار جمع شدند. شاه انگشتی خود را در مشت پنهان کرد و از پسر پرسید - براساس علمی که آموخته‌ای باید جواب بدهی که چه چیزی در مشت پنهان کرده‌ام - پسر اسباب رمل و اسطرلاب خود را با دقت تمام به کار انداخت و توضیح داد که:

- از جنس معادن است.

شاه او را تحسین کرد و گفت توضیح بیشتری بده. شاهزاده گفت:

- دایره شکل است.

شاه او را آفرین کرد و گفت:

- خوب درس خوانده‌ای. توضیح بیشتری بده.

شاهزاده گفت:

- وسطش هم دایره‌وار خالی است.

شاه گفت: هزار آفرین. حالا توضیح بده ببینم که دقیقاً چه چیزی در مشت من است. پسر به فکر فرو رفت و گفت:

- باید آسیا سنگی باشد که وسط آن را سوراخ کرده باشند!

این حلقه آخری که برداشت دیگری است از واقعیت، شیرازه لطیفه را به هم بافته است.

(ق، د، ر)

در ادبیات انگلیسی، دکتر ساموئل جانسون ادیب قرن هجدهم، واژه anecdote را در

زر از بهر خوردن بود ای پسر
برای نهادن چه سنگ و چه زر

سعدی

گفتن بسیار نه از نغزی است
و لوله طبل ز بی مغزی است

جامی

در ادبیات انگلیسی نمونه‌های اینگونه
سخنان حکمت‌آمیز در آثار فرانسیس بیکن،
الکساندر پوپ، ساموئل جانسون، و بسیاری
دیگر یافت می‌شود. برای مثال:

"Old people are fond of giving good advice:
it consoles them for no longer being of setting a
bad example."

Epic

حماسه

حماسه در لغت به معنی دلیری، دلاوری، و
شجاعت است و در اصطلاح، شعر*ی بلند و
روایتی (- شعر روایتی) را گویند که بر محور
موضوعی جدی و رزمی، به سبکی (-
سبک) فخیم سروده شده باشد. ویژگیهای
حماسه را به طور خلاصه می‌توان چنین
برشمرد:

- قهرمان اصلی حماسه معمولاً پهلوان یا
نیم خدائی است که با اعمال بزرگ و شگفت
خود، سرنوشت قبیله، قوم، یا نژادی را رقم
می‌زند. برای نمونه، در بزرگترین شعر
حماسی پارسی یعنی شاهنامه فردوسی، رستم
از قدرتی مافوق قدرت بشر برخوردار است.
در ادبیات غرب نیز، قهرمان حماسه بزرگ
ایلیاد آشیل است که با افرودیت الهه نسبت
دارد؛ و در بهشت گمشده / جان میلتون، داستان
پرشکوه و حماسی ادبیات انگلیسی، آدم
مظهر نسل بشر است.

- حوادث حماسه در زمانی دور اتفاق

زن جوان و بی‌پولی قصد دارد برای عید
کریسمس بند ساعت زیبایی به شوهرش
هدیه بدهد اما پس انداز ناچیزش برای این
منظور کافی نیست. بالاخره پس از مدتها فکر
و تردید، تصمیم می‌گیرد موهای بلند و
بلونددش را که آن همه مورد علاقه شوهرش
است کوتاه کند و بفروشد تا با پول آن بند
ساعت موردنظر را تهیه کند. شب وقتی شوهر
به خانه می‌آید با دیدن چهره زن، رنگ از
رخسارش می‌پرد و وقتی هدیه همسرش را
باز می‌کند حالش بیش از پیش دگرگون
می‌شود. اما او هم هدیه‌ای برای همسرش
خریده است که به او بدهد. وقتی زن بسته را
باز می‌کند به سختی دگرگون می‌شود زیرا در
آن بسته دو عدد شانه زیبایی را می‌بیند که
مدتها در آرزوی خریدن آنها بود. زن در
می‌یابد شوهرش با فروش ساعت معجزی خود
توانسته آن شانه‌ها را برای موهای بلند زن
تهیه کند!

بدین ترتیب، این حلقه‌های آخر، به داستان
لطف و شیرینی خاصی می‌بخشد و آن را در
زمره داستانهای لطیفه‌وار یعنی داستانهایی که
حادثه یا حادثه‌های اتفاقی همه چیز را در آن
به پایان می‌رساند، در می‌آورد.

Maxim

حکمت / پند / اندرز

حکمت در لغت به معنی پند و اندرز است و
سخن حکمت‌آمیز به سخنی اطلاق می‌شود
که مشحون به دانش و خرد باشد. سخنان
حکمت‌آمیز که در آثار شعرا و نویسندگان به
وفور یافت می‌شود حکایت از آگاهی و دانش
اینان نسبت به فطرت و کردار انسانها می‌کند،
برای نمونه:

ذریوان، بهمن‌نامه / حکیم ایرانشاه، گرشاسب‌نامه / اسدی طوسی، برزونامه، جهانگیرنامه و شاهنامه فردوسی نام برد.

در حماسه‌هایی که منشأ تخیلی دارند شاعر داستانی تخیلی را در قالب (← قالب) حماسه به نظم می‌کشد. این قسم حماسه را مصنوع گویند و از نمونه‌های آن در ادبیات ملل می‌توان آناهید / ویرژیل، بهشت گمشده / جان میلتون، های‌پریون / جان کیتز و حماسه‌هایی که ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک (← رمانتیکسم) انگلیسی سروده است ذکر کرد.

- چون حماسه را برای خواننده شدن با صدای بلند می‌سروده‌اند، از اینرو لزوماً زبان و بیانی فخیم و جزیل و متفاوت از زبان رایج مردم دارد. این زبان فخیم به داستانهای رزمی شکوه و عظمتی شایسته می‌بخشد.

- وزن* شعر حماسی در زبان فارسی بحر متقارب (← وزن)، و در انگلیسی آیامب شش رکنی (← رکن) می‌باشد.

در ادبیات فارسی، علاوه بر حماسه‌های منظوم، حماسه‌هایی نیز به نثر* نوشته شده است که عمده آنها از این قرارند: شاهنامه ابومنصوری، شاهنامه ابوعلی بلخی، شاهنامه ابوالمؤید بلخی (هر سه مفقودند)، اخبار فرامرزی، اخبار رستم، اسکندرنامه، دارابنامه طرسوسی، قهرمان‌نامه طرسوسی که مربوط به هوشنگ است، دارابنامه بیغمی یا فیروزنامه، رامایانا و رزم‌نامه (ترجمه مهابارات) هر دو به ترجمه عبدالقادر بداونی، امور حمزه و حسین کُرد. همه این حماسه‌ها متعلق به عهد باستان است.

از قرن ششم هجری به سبب نفوذ اسلام

می‌افتد، به طوری که بهترین حماسه‌ها معمولاً به اولین اعصار حیات هر ملت یا نژادی تعلق دارند.

- بُعد مکانی حماسه نیز گسترده است به طوری که مکان حماسه گاه تمام جهان است مثلاً در اودیسه، اودیسه تمام اقلیم شناخته شده آن روزگار را زیر پا می‌نهد، و در بهشت گمشده، تمامی عرصه آفرینش مکان وقوع حوادث داستان واقع می‌شود.

- عمل حماسه بر محور جنگهای مافوق قدرت بشر استوار است.

- گاه خدایان و موجودات برتر در انجام کارهای بزرگ دخالت می‌کنند مثل نقشی که سیمرغ در شاهنامه فردوسی دارد و یا خدایان المپ در ایلیاد و اودیسه ایفا می‌کنند.

- از حیث شرایط زمانی، حماسه بیان‌کننده پهلوانیها، جنگها و رشادهای قومی، نژادی، و ملّی مردمانی است که در جریان تکوین تاریخ و تمدن سرزمین خود بروز داده‌اند.

- گرچه در حماسه معمولاً حوادث تاریخ باستان یا حوادث ماقبل تاریخ نقل می‌شود، گاه تحولات شگرف یک جامعه، یا دگرگونیهای عظیم و بنیادی در حیات یک ملت (نظیر انقلابات) نیز می‌تواند منشأ حماسه واقع شود.

- منشأ حماسه یا داستانهای کهن تاریخی، دینی و پهلوانی است، یا داستانهای تخیلی. در مورد دسته اول به عنوان نمونه می‌توان از حماسه‌های ایلیاد، اودیسه / هومر، رامایا و مهابارات (در میان هندوان)؛ بیوولف (در میان انگلوسا کسون‌ها)؛ و در ادبیات فارسی از قطعات مختلف یشت‌ها، منظومه ایاتکار

می‌شود، اما قهرمان به عشق او بی‌اعتناست: عاشق شدن ایشتر به گیل گمش، عشق تهمینه به رستم، عشق سودابه به سیاوش.

- قهرمان حماسه رفتارهای خارق‌العاده و غیرطبیعی دارد مثل خوراک رستم که در هر وعده یک گورخر بریان است.

- قهرمان حماسه در هر بخش از زندگی خود با یک معارض* مواجه است: رستم و افراسیاب.

- توصیف صحنه‌های نبرد تن به تن که با جنگ لفظی و رجزخوانی شروع می‌شود (→ مفاخره). در این نبردها، از انواع و اقسام سلاح‌ها استفاده می‌شود.

- به کارگیری حيله و سياست برای رهائی از دست معارض خود. مثلاً رستم با فریب دادن سهراب خود را از مرگ می‌رهاند.

- در حماسه سخن از آینده بینی و پیشگویی است: سام زنده بودن زال را در کوه البرز به خواب دید. کشته شدن آشیل را هم در جنگ تروا پیشگویی کرده بودند.

- رویین تنی بعضی قهرمانان و شخصیت‌ها: اسفندیار رویین تن است و تنها نقطه آسیب پذیر وی چشم‌های اوست.

- کتمان اسم پهلوانان از دشمن.
ویژگی‌های سبک* شناسیک حماسه نیز بدین قرارند: کثرت غلو* و اغراق*، تشبیه حماسی*، ایجاز*، تشبیه محسوس به محسوس، وفور سؤال و جواب‌ها و گفتگو*های حماسی که همان رجزخوانی باشد، اجتناب از استخدام مفرط صنایع ادبی، کلام بدوی و خشن، وجود قهرمانی محبوب و ملی.
(الف الف)

حماسه‌های دینی منظوم و منثور رفته رفته جای حماسه ملی را گرفت.

(حدا)

دیگر مشخصات حماسه از این قرارند:
- آثار حماسی دربرگیرنده جنگاوری، بهادری و شهنشاهی است. در حماسه‌های ایرانی همواره انگیزه نبردها والا است.

- نقش با اهمیت حیوانات در حماسه که جانورانی معمولی نیستند مثل خانتوس (Xanthos) اسب آشیل که قدرت پیشگویی دارد؛ رخس که با شیر می‌جنگد و گاه در جنگ‌ها تصمیماتی دریافت می‌کند؛ سیمرغ که زال را می‌پروراند و در تولد رستم نقش ماما را دارد. بعضی حیوانات موجوداتی اساطیری (→ اسطوره) هستند مثل اسب بالدار، مرغ سعادت، اژدهای هفت سر و غیره.
- قهرمان حماسه، جانوری مهیب یا هیولائی را می‌کشد. مرسوم‌ترین جانورکشی در حماسه‌های اصیل، اژدهاکشی است: فریدون ضحاک را می‌کشد، اردشیر کرم هفتاد را نابود می‌کند، در بیوولف نیز سخن از اژدهاکشی است.

- در حماسه با گیاهان عجیبی که خواص جادویی دارند، مواجهیم: در حماسه گیل گمش گیاهی است که خاصیت جاودان کنندگی دارد؛ انار باعث رویین تنی اسفندیار می‌شود، و از خون سیاوش، گیاه خون سیاوشان می‌روید که خاصیت داروئی دارد.

- نقش نیروهای متافیزیکی در حماسه.
- گاهی حماسه روایت جنگ خدایان با یکدیگر است.

- الهه‌ای یا بانویی عاشق قهرمان حماسه



قائل شد زیرا، برای مثال معلوم نیست گیرنده آگهی تبلیغاتی لزوماً مخاطب مورد نظر بوده باشد.

در مورد آثار ادبی وضعیت از این هم پیچیده‌تر می‌شود زیرا رمان* می‌تواند خطاب‌کننده‌ها و مخاطبین متعددی داشته باشد. اگرچه معمولاً هر رمان، نویسنده واحدی دارد غیر از خود نویسنده یک نمونه مجسم دیگری هم از نویسنده در روایت* داستان حضور دارد که به آن اصطلاحاً مؤلف ضمنی* یا حضور داستانی می‌گویند. این دو لزوماً یکی نیستند زیرا در بسیاری موارد مقایسه بین زندگینامه* نویسنده و آنچه راجع به وی از خلال داستان می‌فهمیم متوجه اختلاف بین آنها می‌شویم. در بسیاری موارد مؤلف ضمنی* در نقد ادبی* با راوی* یکی محسوب می‌شود. در داستان‌های راوی اول شخص وضعیت از این هم می‌تواند پیچیده‌تر باشد. منتقدان ادبی از حیث آنکه این دو را تحت عنوان خطاب‌کننده‌های اول و ثانی بنامند یا مؤلف ضمنی را خطاب‌کننده و مؤلف اصلی را فرستنده محسوب کنند، بر دو گروه تقسیم می‌شوند. همچنین است مرز

خاطره‌نویسی (← زندگینامه)

خانه (← پاره شعر)

خردگرانی، مکتب (← روشنگری، عصر)

خردمدارانه (← حس‌پذیری)

خطاب‌شاعرانه (← التفات)

خطاب‌کننده / مخاطب Addresser/Addressee

به دو طرف شرکت‌کننده در هر عمل ارتباط زبانی گفته می‌شود. خطاب‌کننده، مؤلف است و دریافت‌کننده / گیرنده پیام، الگوی عام مورد استفاده در این وضعیت شامل گوینده یا شنونده یا نویسنده و خواننده می‌شود. اما کنش‌های پیچیده ارتباطی می‌تواند شامل واسطه‌های مختلفی بشود. برای مثال در مورد یک آگهی تبلیغاتی نمی‌توان به روشنی گفت که چه کسی واقعاً مؤلف است، آیا مؤلف کارخانه است یا شرکت تبلیغ‌کننده که از طرف کارخانه کالایی را تبلیغ می‌کند. تفاوت دقیق‌تری نیز بین دو مفهوم خطاب‌کننده و فرستنده وجود دارد. در بسیاری از موقعیت‌ها این هر دو یکی هستند اما در برخی موارد متفاوت می‌باشند. از سوی دیگر همین ابهام* در مورد مفهوم مخاطب هم وجود دارد یعنی باید در مواردی بین مخاطب و گیرنده تفاوت

مسیرش و رانده شدن آن بر کشور یخبندان به سوی قطب جنوب و چگونگی رفتن از آنجا به محور استوائی اقیانوس آرام و حوادث عجیبی که بر آن گذشته و چگونگی بازگشت دریاورد کهنسال به موطن خویش.»

خلوص / صمیمیت Sincerity

خلوص در لغت به معنی یکرنگی و بی غل و غش بودن است. در مباحث نقد ادبی* خلوص و صمیمیت شاعرانه، ویژگی عمده اشعار ارزشمند تلقی شده است. این نظریه در نقد ادبی قرن نوزدهم نزد منتقدان غربی از ارزش والائی برخوردار بوده است به طوری که مائوآرنولد، شاعر و منتقد انگلیسی در قرن نوزدهم، ارزش شعر را مدیون جدیت آن و این جدیت را مرهون خلوص و صمیمیت مطلق آن می داند. اما پس از این دوران توجه به خلوص و صمیمیت نزد منتقدان رفته رفته اهمیت پیشین را از دست داد زیرا اینان معتقد بودند که صمیمیت واژه ای گنگ و کلی است و درک خلوص و صمیمیت اثر تنها از عهده گوینده یا نویسنده آن برمی آید؛ دیگران قادر به درک واقعی و درست میزان خلوص اثر و صمیمیت نویسنده نیستند و نمی توانند به طرز تلقی خود از میزان صداقت و صمیمیت اثر بسنده کنند.

خمريات (- شعر خمري)

خواننده پنهان (- نقد خواننده محور)

خواننده حقيقي (- نقد خواننده محور)

خواننده مستتر (- نقد خواننده محور)

خواننده مقاوم (- نقد فمینیستی)

خودبَسنَد / خودگوِیا Autotelic

در لغت به معنی گفتاری است که هدف آن در

میان خواننده مورد نظر مؤلف (خواننده ضمنی) و خواننده ای که عملاً کتاب را می خواند (خواننده حقیقی). در این مورد هم بهتر است بین مخاطب و گیرنده تمییز قائل بشویم.

(صص ۲۰۲-۲۰۱، LT&C)

خفيف (- وزن)

خفيفا (- حذف روابط)

خلاصه داستان / چکیده داستان Argument

در اصطلاح ادبیات داستانی* غرب بویژه در سنت* حماسه* سرائی خلاصه ای را گویند که به عنوان مقدمه پیش از داستان* اصلی بیان می شود و حوادث داستان را به طور فشرده و کلی در بردارد. برای نمونه در ادبیات فارسی، داستانهای شاهنامه فردوسی هر یک با خلاصه ای در ابتدای آن آغاز می شود مثل: «نامه نوشتن گیو به کاووس شاه و گودرز و زال و رستم و آمدن کیخسرو با گیو و فرنگیس به خاک ایران» یا: «داستان جنگ هفت لشکر افراسیاب با کیخسرو - آوردن پیران جادو برای ایرانیان» و: «رزم رستم با سرداران هفت لشکر و کشتن آنها». و یا عنوانهایی در مثنوی مولوی که این عنوانها خلاصه داستان را بازگو می کنند.

در ادبیات انگلیسی نیز منظومه بهشت گمشده سروده جان میلتنون متشکل از چند کتاب است و هر کدام با خلاصه ای آغاز می شود که حوادث هر کتاب را در بردارد. منظومه «دریاورد کهنسال» اثر ساموئل کالریج شاعر رمانتیک (- رمانتیسیم) انگلیسی با خلاصه ای بدین شرح آغاز می شود: «اندر حکایت گذشتن کشتی ای از

شیوه‌ای فارغ از پیش‌اندیشی، به مثابه تراکم و بارشی یکباره تحقق می‌پذیرد.

نزد شعرا و منتقدان رمانتیک، خودجوشی و بی‌اختیاری یکی از نشانه‌های شعر خوب تلقی می‌شود. ورد زورث، شاعر رمانتیک انگلیسی چنین گوید: «شعر بارش بی‌اختیار احساسات نیرومند است.» کالریج، خودجوشی آفرینش شاعرانه را به بیانی ملایم‌تر و پوشیده‌تر توصیف می‌کند و آن را وجه تمایز میان شعرانی که در پرتو الهام* شاعرانه شعر می‌سرایند، با شعرانی که از روی اراده و تصمیم و با عزمی از پیش این کار را می‌کنند، قرار می‌دهد.

خودزداينده (← بن‌فکنی)

خودکارنویسی (← نوشتن خودببخودی ← سوررئالیسم)

خودگویی (← حدیث نفس)

خودمختاری (← گویش)

محدوده وجودی همان گفتار مُنحصر می‌شود. در نقد ادبی نوین* بیانگر نظریه‌ای است که به موجب آن گفته می‌شود شعر* هیچ هدفی را بیرون از هستی خود دنبال نمی‌کند؛ هستی و کمال هر شعر در شعریت آن خلاصه می‌شود نه در مقاصد ارشادی، اخلاقی و غیره که ممکن است در ورای آن وجود داشته باشد. (← هنر برای هنر)

خودجوشی / غلیان Spontaneity

خودجوشی و غلیان در لغت به معنی رویش و جوشش بی‌اختیار و پیش‌بینی نشده است و در نقد ادبی* اصطلاحی است که عمدتاً توسط شعرا و منتقدان رمانتیک (← رمانتیسم) مطرح شد تا از چگونگی زایش و تولّد شعر* سخن گویند. در این ارتباط، خودجوشی بیانگر نظریه‌ای است که به موجب آن عمل زایش و شکفتگی شعر در وجود شاعر به



دادانیسم، مکتب

Dadaism

واژه «دادا» در زبان فرانسه به معنی سرگرمی و مسخرگی است و بیان کننده مفهوم دوگانه هیچ و همه چیز است. به ادعای پاره‌ای از دادانیست‌ها این عنوان با کنار هم گذاشتن حروفی که به طور تصادفی از اوراق فرهنگ لاروس به دست آمده، درست شده است. در عین حال بسیاری بر این عقیده‌اند که اصطلاح دادا (به معنی «بابا» در برابر «ماما») بیانگر تمایلی است که اعضای این گروه برای نشان دادن جنس مذکر به جای جنس مؤنث در مرکز ادبیات و هنر داشته‌اند.

دادانیسم مکتبی است پوچ‌گرا در ادبیات و هنر که توسط یک رومانی‌الاصل به نام تریستان تزارا و هم‌فکری هانس آرپ اهل آلزاس، و دو نفر آلمانی در اوایل قرن بیستم و در شهر زوریخ پدید آمد.

این مکتب مبین بینش فلسفی استهزاء آمیزی است که به موجب شرایط اجتماعی و پیامدهای وخیم جنگ جهانی اول، پس از جنگ در اروپا پدید آمد.

مبنای جهان‌بینی دادانیست‌ها بر آزادی و رهائی تمام عیار، مخالفت با هر قرار و قانون

و اخلاق و سنت، و بر نفی تمامی ظواهر عقلانی استوار است. آنان هر آنچه را انسان به موجب عقل می‌پذیرد، به باد استهزاء می‌گرفتند و انکار می‌کردند و در آنچه بیان می‌کردند دنیای موجود را که ستونهایش بر پایه جنگ و آدمکشی و دنباله‌روی از سُنن اجتماعی بنا شده است، نفی می‌کردند. حتی ادبیات هم از این موج نفی و انکار برحذر نماند. هدف دادانیست‌ها از نوشتن، ثبت رؤیاهای کشف دنیای ضمیر ناخودآگاه و بیان این عوالم به وسیله کلمات رها شده و نامربوط است.

دادانیست‌ها برای نشان دادن نفرت و تحقیر خود از تمدن، تصاویر تکان‌دهنده‌ای می‌کشیدند، اشعاری نامفهوم می‌سرودند و نمایشهای عجیب و غریبی در صحنه تئاتر عرضه می‌کردند. برای مثال یکی از پیروان آنها به نام مارسل دوشامز لگن توالتی را برای عرضه در یک نمایشگاه مجسمه‌سازی در پاریس ارسال کرد. هوگو بال، شاعر دادانیست، شعر*ی نامفهوم مُبتنی بر اصوات سرود که اینگونه آغاز می‌شود:

gadji beri bimba

درویز / توماس مان، دل تاریکی / جوزف کنراد،
منش / فرانتس کافکا، سقوط / آلبر کامو و پیرمرد
و دریا / ارنست همینگوی را نام برد.

در فارسی، داستانهای راه آب‌نامه /
جمال‌زاده، بوف کور / صادق هدایت، مدیر
مدرسه / جلال آل احمد، ملکوت / بهرام
صادقی، و چاه به چاه / رضا برهانی نمونه‌هائی
چند داستان بلند هستند.

داستان / قصه Story

لغت داستان در زبان فارسی به معنی قصه*،
حکایت* افسانه* و سرگذشت به کار رفته
است و در ادبیات اصطلاحی عام به شمار
می‌آید که از یکسو شامل صور متنوع قصه
می‌شود و از سوی دیگر انشعابات مختلف
ادبیات داستانی* از قبیل داستان کوتاه*،
رمان*، داستان بلند* و دیگر اقسام این شاخه
از ادبیات خلاق را دربرمی‌گیرد.

جمال میرصادقی در کتاب قصه، داستان
کوتاه، رمان ضمن تمایز میان قصه و داستان
ویژگی‌های هریک را بدین شرح
برمی‌شمارد:

به معنی خاص، داستان نقل واقعه‌ای است
که به نحوی تابع توالی زمان باشد. داستان
حداقل باید از سه واقعه تشکیل شود و زمان
وقوع این حوادث نیز با یکدیگر متفاوت
باشد. رابطه وقایع داستان با یکدیگر از کیفیت
علت و معلولی برخوردار است، برای مثال
چنانچه کسی بگوید «او را دیدم»، واقعه‌ای را
بیان کرده است، و وقتی می‌گوید «او را دیدم و
از او خوشم آمد» در این عبارت دو واقعه را
گسجانیده است اما هنوز برای تکوین و
آفرینش داستان کافی نیست مگر آنکه بگوید:

glandridi Lauuli Lonni cadori,...

هوگوبال بعدها این شعر را در حالی که
پاهایش را با مقوا پوشانده بود و لباسی با یقه
متحرک به رنگ سرخ بر تن و کلاهی با
روبانهای سفید و آبی بر سر داشت، بر صحنه
کاباره‌ای اجرا کرد:

«بلوری از فریاد مضطرب می‌اندازد روی
صفحه‌ای که خزان. خواهشمندم گردی نیم
بیان مرا به هم نزنید. غیر ذی فکار. شامگاهان
آرامی حسن و جمال دوشیزه‌ای که آب‌پاشی
راه پوشیده از مرداب را تغییر شکل می‌دهد.»
(ما)

دامنه دادائیسیم از زوریخ به آلمان، هلند،
فرانسه، ایتالیا و اسپانیا کشیده شد. اما در اوایل
دهه ۱۹۲۰ از بین رفت و جایش را به جانشین
خود یعنی مکتب سوررئالیسم* بخشید.

داستان بلند Long Short Story

نوعی داستان* است که از داستان کوتاه*
طولانیتر، و از رمان* کوتاهتر است. اغلب آن
را با ناولت* و رمان کوتاه* یکی دانسته‌اند.
داستان بلند، خصوصیات و کیفیات داستان
کوتاه و رمان را توأمان داراست. داستان بلند از
حیث تکوین شخصیتها (→ شخصیت) در
جریان داستان به رمان نزدیک می‌شود اما
حدود این تکوین شخصیت و پرورش
مضمون* در داستان بلند بر حادثه‌های واحد
به هم پیوسته استوار است و اغلب بعد زمانی
کوتاهتری دارد؛ گاهی نیز تأثیر واحدی را القا
می‌کند. داستان بلند، حاصل وصلتی میان
رمان و داستان کوتاه می‌باشد.

از نمونه‌های داستان بلند در ادبیات غربی
می‌توان مرگ ایوان ایلیچ / تولستوی، مرگ

رابطه علت و معلولی میان حوادث آنها وجود ندارد.

- مبنای جهان‌بینی در قصه‌ها عموماً بر مطلق‌گرایی استوار است یعنی قهرمانهای قصه یا خوبند یا بد. قهرمانهای نه خوب و نه بد در قصه‌ها راهی ندارند و تضاد و تعارض میان خوبی و بدی یا قهرمان خوب و آدم بد، حوادث قصه‌ها را می‌سازد. برای نمونه در قصه فارسی امیراسلطان، طرف شر وزیر بدسگال یعنی قمر وزیر است و طرف خیر، فرخ لقاست که قمر وزیر برای تصاحب او به انواع حیل می‌کوشد. در این بین نقش قهرمان قصه شناختن طرف شر و تلاش برای از بین بردن آن است.

- قهرمانان قصه‌ها، آدمهای عادی نیستند بلکه عموماً نمونه‌های کلی از خصلتهای عمومی بشر را عرضه می‌کنند. از اینرو شخصیت‌پردازی در قصه‌ها موردنظر نیست. برای نمونه در سمک عیار، خورشید شاه نمونه‌ای از خصایل نیک و دلاوری، سمک عیار نمونه‌ای از جوانمردی و عیاری، و وزیر نمونه‌ای از حيله‌گری و رذالت است.

- زمان و مکان در قصه‌ها فرضی و تصویری است. معمولاً حوادث و ماجراهای قصه‌های فارسی در کشورهایی مثل چین و ماچین و یمن و حَلَب اتفاق می‌افتد و زمان آن نامشخص است. مثلاً: «چنین شنیدم که پیش از مولود رسول علیه‌الصلوة و السلام به سبصد و هفتاد و دوهزار سال در شهر حلب...» - اشخاص قصه‌ها از شاه و شاهزاده و مردم عامی همه به یک زبان سخن می‌گویند و هیچ اختلافی در بین آنها نیست.

«او را دیدم و از او خوشم آمد و بعد با هم عروسی کردیم». در این عبارت ساده یک واقعه به علت دیگری رخ می‌دهد و زمان دو واقعه از این سه واقعه نیز با یکدیگر متفاوت است. همین کیفیت زمانی و رابطه علت و معلولی میان این سه واقعه، بنیاد داستان را پی می‌ریزد. از اینرو داستان با قصه‌های سستی از حیث ساختار* تفاوت دارد.

- ساختار داستان، بر پیرنگ* (رابطه علت و معلولی) استوار است.

- در داستان، به جای قهرمان‌سازی، شخصیت‌پردازی* می‌شود، یعنی آدمها به لحاظ خصوصیت فردی‌شان از یکدیگر بازشناخته می‌شوند.

- آدمهای داستان معمولاً از بین آدمهای عادی و واقعی انتخاب می‌شوند.

- مسأله شخصیت‌پردازی در داستان سبب می‌شود تا زبان و گفتار اشخاص داستان متناسب با شخصیت و موقعیت فرهنگی و اجتماعی آنها باشد.

- زمان و مکان داستان (حتی در صورت تخیلی بودن) معین و معلوم است.

(قدر)

واژه story که در اینجا معادل داستان به کار می‌رود، در یک معنی با تاریخ و سرگذشت هم قرابت دارد بخصوص که کلمه تاریخ در انگلیسی (history) از حیث لغوی به story بسیار نزدیک است.

اما قصه که برابر نهاده دیگری برای story است، خصوصیات متفاوت نسبت به داستان دارد:

- قصه‌ها اغلب بدون پیرنگ* هستند یعنی

فسانه گرچه باشد نغز و شیرین
به وزن و قافیه گردد نوآیین

(فخرالدین اسعد گرگانی)

معمولاً شعرا در باب خلق اصل قصه از خود ابتکاری به خرج نمی‌دادند از اینرو غالب این داستان‌های منظوم دارای چندین روایت* بوده‌اند مثل خسرو شیرین، لیلی و مجنون یا یوسف و زلیخا که توسط چند شاعر ساخته شده‌اند. حال و هوا*ی این قصه‌ها متنوع بوده و در میان آنها نمونه‌هایی نزدیک به حماسه*، تراژدی*، عشق‌نامه*، غنائی*، و عرفانی یافت می‌شود. اما هرچه از زمان‌های اولیه تاریخ ادبیات فارسی دورتر می‌شویم. جنبه ادبی و بلاغی داستان‌ها قوی‌تر می‌گردد. از زمان صفویه داستان منشور رواج یافت اما از پیش از این دوران نیز می‌توان داستان‌های منشوری نام برد چون: داستان اسکندر (قرن پنجم)، بختیارنامه، نه‌منظر، ابومسلم‌نامه، دارابنامه، و داستان سمک عیار، و حسن و دل و غیره.

امابه دلیل کاربرد رایج قصه و داستان بعنوان اصطلاحاتی مترادف در این فرهنگ داستان و قصه بر هر قسم روایت اعم از روایت‌های عامیانه یا ادبی اطلاق می‌شود. در مواردی قصه و حکایت* نیز به جای یکدیگر به کار می‌روند.

Science Fiction

داستان علمی

بر داستانی (- داستان) اطلاق می‌شود که نویسنده در آن معمولاً به شیوه‌ای ذهنی و تخیلی به طرح پیش‌بینی‌ها و حدسیات علمی می‌پردازد. آغازگر این قسم داستان‌نویسی، ژول ورن فرانسوی بوده است.

داستان‌های علمی در شکل ساده و معمولی،

- حوادث و ماجراهای قصه به جای آنکه تابع رابطه‌ای علت و معلولی باشد، از اصل اعجاب برانگیزی پیروی می‌کند و توالی حوادث خلق الساعه و غیرعادی هیچ رابطه منطقی را (آنچنان که در داستان هست) دنبال نمی‌کند.

- محتوا و مضمون* قصه‌ها معمولاً مربوط به زمانهای دور و جوامع گذشته و از یاد رفته است.

داستان‌پردازی و قصه گوئی در ایران زمینه‌ای گسترده و سابقه‌ای طولانی دارد و همانطور که دکتر سیروس شمیسا در کتاب انواع ادبی می‌نویسد همسنگ ادبیات نمایشی در فرهنگ مغرب زمین بوده است:

طبقه‌ای به نام داستان‌گزاران [قصاصان] در کوچه و بازار مردم را به دور خود جمع کرده و برای آنان قصه می‌گفتند (ص ۱۹۳). در مقدمه شاهنامه منصوری از داستان‌گزاری به نام ماخ پیر خراسان یاد شده است. این گروه در زمان صدر اسلام در ایران قصه‌های ایرانی را در کوچه و بازار برای مردم نقل می‌کرده‌اند.

در دوره اسلامی این روایات شفاهی کهن توسط دفترنویسان مکتوب شد و در قرن ششم هجری طبقه‌ای به نام مناقبیان به وجود آمد که کارشان «ذکر مناقب آل رسول و شرح جنگ‌های آنان بود.» (همان، ص ۱۹۴)

اگرچه از دوره ساسانیان و حتی بعد از اسلام داستان‌های منشوری به ما رسیده است، به طور کلی می‌توان گفت داستان‌های بعد از اسلام منظوم بوده است زیرا زیبایی‌شناسی* آن عصر کلام منظوم را برای قصه دلنشین‌تر تشخیص می‌داده است:

از پانصد تا یکهزار و پانصد کلمه را شامل می‌شود. از این رو باید گفت اختصار و ایجاز* و فشرده‌گی خصوصیات عمده داستانک هستند. در ادبیات غرب آثار آنتوان چخوف و او. هنری در این زمینه بیش از دیگران شهرت دارد. در زبان فارسی، داستان‌های ماهی و جفتش / ابراهیم گلستان، مادلین / صادق هدایت، عدل و آخر شب / چوبک از نمونه‌های داستانک به شمار می‌آیند.

دال (← بن‌فکنی)

داستان کوتاه Short Story

شاخه‌ای از ادبیات داستانی* منثور است که به طور تقریب یکصد و پنجاه سال از بدو پیدایش آن در جهان می‌گذرد. برای داستان کوتاه، تعاریف بسیاری ارائه شده است که هریک بر ویژگی یا ویژگی‌های خاصی تأکید می‌ورزند و هر یک فقط بر عده‌ای از اینگونه داستان‌ها صدق می‌کند زیرا نویسندگان مختلف نشان داده‌اند که این قالب* داستانی (← داستان) از قابلیت‌های نامحدودی برخوردار است. با این حال از مجموع تعاریف موجود، می‌توان ویژگی‌های داستان کوتاه را بدین شرح بر داستان* یگانه‌ای استوار است که در نهایت به تأثیری یگانه منجر می‌شود. برای مثال در داستان کوتاه گردنبد اثر گی دوموپاسان، زن کارمند دون‌پایه‌ای که با همسرش به یک شب‌نشینی مجلل دعوت شده‌اند به واسطه چشم و همچشمی و سرو صورت دادن به ظاهر خود، از دوستش گردنبدی گرانبها به عاریه می‌گیرد. هنگامی که از میهمانی باز می‌گردند زن متوجه گم شدن گردنبد می‌شود. خانواده

شامل حکایت*های ماجراجویانه‌ای می‌شود که به جای مکان‌های قراردادی، در جاهائی رُخ می‌دهد که دسترسی به آنها در شرایط عادی مقدور نیست. برای نمونه ایزاک آسیمواف در داستان سفر معجزه‌آسا از کوچک کردن افراد و اشیاء تا حد باکتری‌های بسیار ریزی که دیدن آنها با چشم غیر مسلح مقدور نیست، صحبت به میان می‌آورد و با کوچک کردن یک زیردریائی فوق مدرن که یک تیم پزشکی بسیار مجرب را در خود جا داده است، این مجموعه را به مسیر جریان خود دانشمندی که صاحب نظریه و کشف‌های ذی‌قیمتی است تزریق می‌کند تا تیم کوچک شده آسیب‌های وارده به مغز این دانشمند را با جراحی داخلی از میان ببرند و... داستان علمی زیرکانه، می‌تواند واسطه‌ای برای بیان عقیده‌ای درباره شرایط اجتماعی باشد. آلدوس هاکسلی در رمان* دنیای خوشبخت نو و سی. جی. لوئیس در رمان بیرون از سیاره خاموش چنین شیوه‌ای را دنبال می‌کنند. مشهورترین نویسنده علمی در انگلیسی اچ. جی. ولز است که رمان‌های جنگ دنیاها، ماشین زمان و اولین انسان‌ها در ماه از اوست.

داستانک Short Short Story

(«ک» تغصیر در کلمه داستانک جایگزین واژه Short در اصطلاح انگلیسی شده است). داستانک، نوعی داستان* است که ضمن حفظ خصوصیات عمده داستان کوتاه* از آن موجزتر و مختصرتر است. در داستانک، عناصر داستانی از قبیل شخصیت‌پردازی* صحنه* سازی و کشمکش*ها به اختصار توصیف می‌شود به طوری که حدود داستانک

داستان‌های ناانیل هاو ثورن با عنوان قصه‌های بازگو شده نوشت، داستان کوتاه را چنین تعریف کرد: «داستانی است که نویسنده در آن باید بکوشد خواننده را تحت تأثیر یگانه‌ای که تأثیرات دیگر را تحت الشعاع قرار می‌دهد. نگاه‌دارد و خواندن آن حداکثر دو ساعت زمان ببرد.»

پو داستان کوتاه‌نویسی را با نوشتن «مرگ سرخ» و «آواز خانه‌آشر» آغاز کرد. گوگول داستان‌های کوتاه واقع‌گرائی نوشت که از همه مشهورتر داستان «شینل» است. پس از اینان، نویسندگانی چون گی دوموپاسان، چخوف، او. هنری (ویسلیام سیدنی پرتز)، جیمز جویس، ارنست همینگوی، و جی. دی. سالینجر از پیشکسوتان این نوع داستان‌نویسی به شمار می‌آیند.

این قالب داستانی در ایران با مجموعه‌ی یکی بود و یکی نبود (۱۳۰۱ ش) به قلم محمدعلی جمال‌زاده تولد یافت. کتاب مذکور از شش داستان کوتاه «فارسی شکر است»، «رجل سیاسی»، «دوستی خاله خرسه»، «در دل ملا قربانعلی»، «بسیله دیگ و بسیله چغندر» و «ویلان‌الدوله» تشکیل یافته است که همگی بر محور چهره‌های مختلف اجتماع ایران دور می‌زنند. جمال‌زاده در این داستان‌ها برای نخستین بار زبان مردم عادی کوچه و بازار را در ادبیات داستانی به کار گرفت و این خود سرآغاز تحوّل شگرفی در حیات داستان‌نویسی معاصران ایران شد.

پس از جمال‌زاده، نویسندگان دیگری از جمله صادق هدایت، بزرگ علوی، جلال آل‌احمد، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی،

به ناچار برای خرید گردنبندی نظیر آن زیر بار قرضی کلان می‌رود. سالها زن کار می‌کند تا بتواند بدهی‌های خود را بازپرداخت کنند. تا اینکه پس از سال‌ها، یک روز دوستش او را می‌بیند و علت پیری زودرس او را می‌پرسد. وقتی ماجرا را می‌فهمد با حیرت به زن می‌گوید که آن گردنبند از نوع جواهر بدلی بوده است.

همانگونه که از مثال برمی‌آید، تمام داستان بر محور عملی داستانی و پیرنگی واحد استوار است و در نهایت به تأثیری یگانه منجر می‌شود.

- در داستان کوتاه، شخصیت* آدم‌ها معمولاً پیش از آغاز داستان تکوین یافته است؛ داستان فقط آنها را در برهه‌ی خاصی از زندگی و تجربیات عاطفی قرار می‌دهد و بازگوکننده این برهه است.

- داستان کوتاه و معمولاً از یک‌هزار و پانصد تا پانزده هزار کلمه را دربر می‌گیرد. ویژگی‌های ذکر شده در مورد همه داستان‌های کوتاه صدق نمی‌کنند، زیرا به عنوان نمونه ارنست همینگوی و جیمز جویس با آثار خود، معیارهای تازه‌ای برای داستان کوتاه خلق کرده‌اند.

از حیث تاریخی، داستان کوتاه از قرن نوزدهم در بین ملل اروپائی و امریکائی پدید آمد. از ادگار آلن پو نویسنده امریکائی و گوگول نویسنده روسی به عنوان پدران داستان کوتاه به مفهوم امروزی نام برده می‌شود. پو، برای نخستین بار معیارهای فنی خاصی برای داستان کوتاه وضع کرد و در نقدی که به سال ۱۸۴۲ بر مجموعه

کلمات) اطلاق می‌شود. زبان‌شناسان درجات مختلفی از درنگ را در زبان انگلیسی شناسائی کرده‌اند.

(ص ۱۰۶ GLT)

دروائی / هول وولا / حالت تعلیق Suspense

کلمه «دروا» به معنی سرگشته و حیران است: رهروان چون آفتاب آزاد و خندان رفته‌اند من چرا چون ذره سرگردان و دروا مانده‌ام؟ دروائی یا هول وولا در اصطلاح نمایشنامه و داستان* به حالت بلا تکلیفی و انتظاری گفته می‌شود که خواننده نسبت به سرانجام داستان دُچار آن می‌شود.

همچنان که پیرنگ* داستان باز می‌شود، خواننده یا تماشاگر نسبت به عاقبت حوادث کنجکاو می‌شود و در حالت هول وولا به سر می‌برد. همین حس دروائی و کنجکاوای سبب می‌شود که نویسنده بتواند او را با قدرت تمام تا به آخر داستان بکشد.

دروائی و هول وولا به دو صورت در داستان به وجود می‌آید. یکی آنکه نویسنده راز سر به مهری را در داستان پیش بکشد، موقعیتی غیر عادی که خواننده مشتاق تشریح و توضیح آن بشود، یا آنکه شخصیت* و شخصیت‌های داستان، چه زن و چه مرد را در وضعیت دشواری قرار دهد به طوری که شخصیت میان دو عمل، دو راه، باید یکی را انتخاب کند و گاهی این دو عمل و دو راه هر دو نامطلوب هم هست و انتخاب یکی از این دو راه، توجه خواننده را بیشتر به خود جلب می‌کند: مثلاً عاشق شدن «دش اکل» او را بر سر دوراهی قرار می‌دهد، یکی اینکه سیر عادی و قراردادی زندگیش را به هم بزند و

سیمین دانشور، احمد محمود، ابراهیم گلستان، جمال میرصادقی، نادر ابراهیمی، فریدون تنکابنی، محمود کیانوش و بسیاری دیگر هریک به تجربیات تازه‌ای در زمینه داستان کوتاه دست یافته‌اند و افق‌های تازه‌ای فراروی نویسندگان جوان گشوده‌اند.

دال (- بن فکنی)

داتک (- لحن)

دخیل (- قافیه)

درازگونی (- اطناب)

درام (- نمایش)

در خلوت / زیر لب Aside

نوعی حدیث نفس و مخصوص نمایشنامه* است. در این قرارداد* نمایشی، شخصیتی (- شخصیت) بر روی صحنه نمایش* اما فرض بر آنست که دیگر شخصیت‌های روی صحنه حرف‌های او را نمی‌شنوند. این صنعت نمایشی در نمایشنامه‌های دوران الیزابت* بسیار معمول بوده است اما از قرن نوزدهم دیگر منسوخ شده است. با این قرارداد تنها تماشاگران از اندیشه‌های واقعی این شخصیت یا هدف و خیال پنهانی‌اش باخبر می‌شوند.

در نمایشنامه‌های معاصر، این شگرد در نمایشنامه میان‌پرده غربی / یوجین اونیل به کار رفته است.

درنگ Juncture

در اصطلاح صَرَفی زبان (- زبان‌شناسی) درنگ از مختصات زیر زنجیری (suprasegmental) زبان می‌باشد و بر هویت و معنی گفتار تأثیر می‌نهد. درنگ به انتقال اصوات مجاور در گفتار (در کلمه، بین کلمات یا بین گروه‌های

حواش فیزیکی موضوع مورد مشاهده، مخصوصاً در حواش مربوط به حرکات و حالات آن مشارکت می‌یابد. به عبارت بهتر، انسان در تجربه درون حسی از یک شیء بی‌جان یا موجود دیگر، خود را با آن یکی می‌داند. در این خصوص هربرت رید منتقد معاصر می‌نویسد: «برای مثال هنگام نگاه کردن به تابلوئی که قایقی را اسیر موج عظیمی نشان می‌دهد، ممکن است نظر ما به مردانی که در قایق هستند متوجه شود و در آن صورت به مناسبت خطری که آنها را تهدید می‌کند نسبت به آنان همحسی* و همدردی پیدا کنیم. اما وقتی این تابلو را به عنوان یک اثر هنری مشاهده می‌کنیم، حرکت موج عظیمی که در آن دیده می‌شود، احساسات ما را به اندازه‌ای جذب می‌کند. که گوئی خود وارد حرکت بالارونده آن می‌شویم؛ کشش و کوشش میان موج و نیروی جاذبه را احساس می‌کنیم و همین که قله می‌شکند و کف می‌کند، احساس می‌کنیم که گوئی خود ما چنگال خشم‌آلود خود را به طرف موجودات بیگانه‌ای که در زیر پایمان قرار دارند، دراز کرده‌ایم.»

(مه)

جان کیتز، شاعر رمانتیک (- رمانتیسیم) انگلیسی می‌گوید: «(شاعر) جزئی است از هر آنچه می‌بیند» و «اگر گنجشکی جلوی پنجره‌ام بنشیند من در هستی او مشارکت می‌یابم و دانه برمی‌چینم» نیما یوشیج نیز در توصیف عملکرد ذهن شاعر نظر به همین معنا دارد وقتی که می‌گوید: «دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست، مثل دانستن معنی یک

دختر حاجی را به زنی بگیرد و زندگی تازه‌ای را شروع کند یا همان‌طور که در داستان اتفاق می‌افتد، از خودش و در نتیجه از عشقش بگذرد و به اصول سستی و قراردادی لوطی‌گیری وفادار بماند.

در هر دو حال «داش آکل» نابود می‌شود، در حالت اول «داش آکل» چون پشت پا به اصول جوانمردی و لوطی‌گری زده است دیگر نمی‌تواند اسم خود را لوطی بگذارد و در واقع این خصلت و آوازه در او می‌میرد و او را تبدیل به یکی از آدم‌های عادی و معمول جامعه می‌کند، در حالت دوم با اینکه به این خصلت وفادار می‌ماند اما از خودش دیگر چیزی نمی‌ماند.

(عد)

در تراژدی*های یونان باستان نیز، که زمینه‌ای اساطیری (- اسطوره) و اعتقادی داشته‌اند، حالت دروایی و هول و ولانست به سرنوشت قهرمانان نمایشنامه*ها وجود داشته است. برای بسیاری از تماشاگران آن روز نیز، شاید سرنوشت اودیپ، اورست و آنتیگون ناشناخته بوده است. از اینرو به لحاظ همحسی و علاقه‌ای که تماشاگران نسبت به سرنجام قهرمانان مورد علاقه‌شان داشتند، تا به آخر نمایشنامه را در حالت دروایی و هول و ولان دنبال می‌کردند. (- پیرنگ)

درون حتی / همزاد پنداری / هم ذات پنداری

Empathy

نظریه‌ای است در زیباشناسی* و نقد ادبی* بنا به این نظریه، درون حسی تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن انسان خود را با آنچه مشاهده می‌کند، یکی می‌داند و گوئی در

یا فرو رفتن چاقونی در بدن مضروب پیدا می‌کند.

تفاوت درون‌حسی یا هم‌ذات‌پنداری با هم‌حسی در آن است که در تجربه درون‌حسی، انسان تجربه‌کننده دیگر خودش نیست، اما در تجربه هم‌حسی انسان با یک شیء یا با انسان دیگر از حیث عاطفی همراه می‌شود؛ او خودش را به جای دیگری نمی‌گذارد، فقط در کنار دیگری است.

Theme درونمایه / مضمون

تشکیل شده از «درون» به معنی داخل و میان، به اضافه مایه به معنی اصل هر چیز، مصدر و اساس و در مجموع «درونمایه» به معنی اصل درونی هر چیز است. مضمون نیز در لغت به معنی در میان گرفته شده و آنچه از کلام و عبارت مفهوم شود، می‌باشد. در اصطلاح ادبیات، درونمایه و مضمون عبارت از «فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان* را به هم پیوند می‌دهد... درونمایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد».

درونمایه با موضوع (Subject) اثر تفاوت دارد. موضوع اندیشه کلی‌ای است که زیربنای داستان یا شعر* قرار می‌گیرد و درونمایه از آن به دست می‌آید. برای نمونه موضوع داستان*های «رقص مرگ» / بزرگ علوی، «آینه شکسته» / صادق هدایت، و «هدیه مغ» / او. هنری، هر سه عشق است اما آنچه این سه داستان را از یکدیگر متمایز می‌کند، درونمایه آنهاست زیرا درونمایه هریک از این داستان‌ها از جهان‌بینی و تجربیات خاص

شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت و نیز: «شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود».

(ح)

همچنین به حالتی از مشارکت فیزیکی اطلاق می‌شود که خواننده با خواندن قطعه‌ای توصیفی پیدا می‌کند. برای نمونه، در نمایشنامه ونوس و آدونیس / شکسپیر:

The snail, whose tender horns being hit,
Shrinks backward in his shelly cave with pain.

(حلزونی که شاخک‌های لطیفش به جانی خورده، با درد به خود می‌پیچد و در لاک صدفی خود جمع می‌شود.)

جان کیتز نیز در توصیف موج چنین می‌سراید:

When heav'd a new
Old ocean rolls a lengthen'd wave to the shore,
Down whose green back the short-liv'd foam,
all
hoar,
Bursts gradual, with a way ward indolence,
(Endymion)

(هنگامی که بار دیگر بالا می‌آید.

اقیانوس پیر، موج بلندی به ساحل می‌غلطاند

موجی که بر پشت زبرجدینش، کف ناپایدار، سراپا سپید، آهسته، با بی‌قیدی گستاخانه‌ای می‌ترکد.)

در این اشعار شاعر حالات فیزیکی را طوری توصیف می‌کند که خواننده بی‌اختیار آن حالات را تکرار و تجربه می‌کند درست مثل حالی که شخص هنگام دیدن دست بریده

توفیق آن در گرو نادانی یا بیخبری شخصی است که هدف توطئه واقع شده است مثل دسیسه چینی یا گو علیّه اتللو و کاسیو در نمایشنامه اتللو شکسپیر.

در کمندی (← کمدی) خسیس / مولیر نمونه کامل دسیسه چینی و توطئه در صحنه‌هایی چون در تنگنا قرار دادن پدر از طریق سرقت مصلحتی پولهایش برای رسیدن به نتیجه مطلوب یعنی ازدواج پسر با نامزد پدر، قابل ذکر است.

دشنام (← سَقَطْ)

Connotation دلالت الزامی / صنعت تبادر

دالت الزامی در لغت به معنی دلالت لفظ بر خارج لوازم معنی است مانند دلالت انسان بر خندیدن. تبادر نیز در لغت به معنی پیشی جستن، سبقت گرفتن، پیشی و سبقت است. در اصطلاح ادب، دلالت الزامی یا صنعت تبادر عبارتست از راه بردن لفظ به مفاهیم ثانوی که در پس ظاهر الفاظ نهفته است و عبارتست از معانی ثانوی و عاطفی و فراقاموسی الفاظ. دلالت الزامی چنانچه ناشی از استنباط و تداعی‌های شخصی انسان باشد دلالت شخصی* نامیده می‌شود. مثل آنکه کلمه تابستان برای دانش‌آموزی که در تابستان فرصت تفریح و استراحت دارد مفهوم خوشی و آزادی بسدهد اما برای دانش‌آموز روستائی، برعکس دلالت بر کار و تلاش بیشتر و بی‌وقفه دارد. دلالت الزامی معمولاً ناشی از مفهومی عام و همگانی است که بین یک قوم یا ملت یا مردم یک ناحیه خاص جغرافیائی مشترک است مثل معانی مقدسی که کلمات «هفت» و «چهل» در فرهنگ ایرانی و اسلامی دارد.

نویسندگان مایه می‌گیرد و چون درونمایه، عناصر شعر یا داستان را انتخاب می‌کند از اینرو آثار متنوع و بیشمار براساس مضامین واحد یا محدود خلق می‌شوند.

مضمون داستان «شبهای ورامین» / صادق هدایت به عنوان نمونه براساس اختلاف عقیده و برخورد دو اندیشه گذاشته شده است. خلاصه داستان چنین است:

فریدون، شخصیت اصلی* داستان با زنش فرنگیس در ملک موروثی خود نزدیک ورامین به کشاورزی اشتغال دارند. اختلاف عقیده زن و شوهر در زمینه مسائل ماوراءالطبیعه‌ای، بحث و جدال‌های ناراحت‌کننده‌ای پیش می‌آورد. داستان در نهایت به مرگ زن و دیوانه شدن فریدون، شوهر او، می‌انجامد.

(عد)

دریافت تاریخ (← نظریه دریافت)

دستوربان تجویزی (← نحو)

دستوربان توصیفی (← نحو)

دستوربان جهانی (← زبان‌شناسی)

دستوربان رسمی (← نحو)

دستوربان سنتی (← نحو)

دستوربان قانونمند (← نحو)

دستوربان نظری (← نحو)

دسته شش سطری (← غزلواره)

دسته هشت سطری (← غزلواره)

Intrigue

دسیسه / توطئه

دسیسه در لغت به معنی مکر و حيله پنهان و عداوت است و در اصطلاح داستان* و نمایش* حيله‌ای است که شخص یا اشخاصی علیه شخص یا دسته‌ای دیگر طرح می‌کنند و

دیگری را هم حمل می‌کرد که فراتر از معنای اصلی آن است. این معنای مضاعف همان دلالت الزامی است. (صص ۱۵۲-۱۵۱). (Fisch).

صنعت تبادر یا دلالت الزامی در انتقال معنا و بیان شاعرانه نقشی با اهمیت دارد. برای نمونه در این بیت * از حافظ:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو

«خویش»، «خیش» را به ذهن متبادر می‌کند که با مزرع و داس و کشته و درو تناسب دارد؛ یا در این بیت از صائب:

دست طمع چو پیش کسان می‌کني دراز
پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

«آبرو» «آب» را به ذهن می‌آورد که با «پل» تناسب دارد.

(کش صص ۲۶ و ۸۷)

در ادبیات انگلیسی برای نمونه معنی شعر "The Hound" رابرت فرانسیس بر صنعت تبادر استوار است:

Life the hound
Equivocal
Comes at a bound
Either to rend me
Or to befriend me

ترجمه:

«زندگی سگ درنده

دو پهلوی

با جهشی پیش می‌آید

تا مرا یا پاره کند

یا با من دوست شود.»

کلمه equivocal (دوپهلوی - ایهامی) کلمه equal (مساوی) را به ذهن متبادر می‌کند که با استعاره * اصلی شعر "Life the hound" (زندگی سگ درنده) که زندگی را به عنوان

دلالت‌های الزامی از رهگذر تداعی *های مختلف خلق می‌شود. گاه این تداعی از گره زدن میان تسمیه تقلیدی و دلالت مطابقه *ای کلمه حاصل می‌شود مثلاً در شعر زیر از مهدی اخوان ثالث:

- «بده... بدبده... چه امیدی؟ چه ایمانی؟»

- «... کُزک جان! خوب می‌خوانی.

...

- «بده... بدبده... ره هر پیک و پیغام و خبر

بسته‌ست.

نه تنها بال و پر، بالِ نظر بسته‌ست.

قفس تنگ‌ست و در بسته‌ست.»

(آواز «کُزک» / اخوان ثالث)

«بده... بدبده» هم خاصیت تقلید صدای

بلدرچین را دارد هم در بیان فضای

یأس‌آلودی که بر همه جا گسترده است ایفای

نقش می‌کند به معنی «بد» در مقابل «خوب». و

شاعر با این گره زدن ابعاد تازه‌ای به صدای

بلدرچین می‌بخشد که باعث بارور کردن زبان

می‌شود. شکسپیر نیز در شعر بهار از همین

خاصیت بهره می‌جوید: Cuckoo Caccuo

این کلمه هم صدای پرنده است و هم در

اصطلاح عامیانه معنای احمق و بی‌مخ

می‌دهد.

در معناشناسی *، دلالت الزامی مربوط به

ارزش ارتباطی کلمات می‌شود: کلمه‌ای با

معنایی‌ای که به طور اجتماعی کسب می‌کند. به

این خاستر دلالت‌های الزامی کلمات

ناپایدارتر از بار معنایی آنهاست. برای مثال

«مرد» محمول بار معنایی مشخصی است مثل

بزرگسال، مذکر، انسان. اما اگر کسی بگوید

«فلان خیلی مرد است»، در اینجا «مرد» معنایی

سگ درنده شناسائی می‌کند، تناسب دارد.

دلالت ذاتی / تسمیه تقلیدی / اسم صوت

Onomatopoeia

دلالت ذاتی از خاصیت آوانسی کلماتی سرچشمه می‌گیرد که ادای اصوات آنها بیان کننده معنای آنهاست مثل عَرَعَر، شُرْشُر، چَک‌چَک، هیس، تَرَق، چکاچاک، و بوق، و در انگلیسی کلماتی چون hiss, buzz, rattle, bang.

دلالت ذاتی از جمله ویژگی‌های موسیقائی شعر* است که در انتقال احساس و اندیشه شاعر با بهره‌گیری از هماهنگی بین صوت و معنی نقشی با اهمیت ایفا می‌نماید. استفاده از دلالت ذاتی کلمات با در آمیختن و تجمع و تناسب بین اصوات به لحاظ اندازه، حرکت، نیرو، و ادا موجب تبلور و انتقال احساس خاصی می‌شود.

نمونه:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست

فردوسی

ترکیب صداهاى چ و خ به گونه‌ای است که صدائی شبیه به شکستن چوب و رهاشدن تیر از کمان از آن شنیده می‌شود. همچنین در

غزلی (ـ غزل) از مولوی با این مطلع*

عَفَّ عَفَّ عَفَّ همی زند اَشْتَر من ز تف تفی

وع وع وع همی کند حاسدم از شلققلی

اصوات در کلماتی چون عَفَّ عَفَّ، تف تف

وع وع حالت عصیان، سرکشی و بیقراری را القاء می‌کند.

در شعر معاصر فارسی، نیما یوشیج از این خصلت آوانی در اشعار خود فراوان بهره

گرفته است، برای مثال:

زیک و زیک، زائی

لحظه‌ای نیست که بگذاردم آسوده به جا در

شب تیره

تی تیک، تی تیک

در این کرانه ساحل و به نیمه شب

نک می‌زند

سیولیشه

روی شیشه تی تیک.

مهدی اخوان ثالث نیز در شعر «آنگاه پس از

تندر» با تکرار صداهاى ت، ر، و، ق صدای

رعد را در فضای شعر خود منعکس می‌کند:

ترکید تندر تَرَق

بین جنوب و شرق

زد آذر خشی برق

اکنون دگر باران جرجر بود...

و نمونه‌ای دیگر:

به هیچ خنجر این ریسمن نمی‌گسلد

صدا می‌آید یکریز روز و شب از باغ:

چیو چیو، چَچ، چَه‌چَه، چیو چیو چَه‌چَه.

م. سرشک

در ادبیات انگلیسی برای مثال می‌توان

نمونه‌ای از نمایشنامه شاه‌لیر / ویلیام شکسپیر

را نقل کرد:

Blow, winds, and crack your cheeks! rage!

blow!

You cataracts and hurricanoes, spout.

غلیان احساسات در صداهاى خشن و

کلمات بریده بریده انعکاس یافته است.

ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک (ـ رمانتیسیم)

نیز در شعری، حرکت آرام نسیم را چنین

توصیف می‌کند:

در انگلیسی غرض از **denotation** همان دلالت مطابقه می‌تواند باشد و آن راهنمایی لفظ است به تمام معنی. برای نمونه کلمه «خانه» که دلالت بر «محل زندگی انسان» دارد. دلالت در انگلیسی بر چند قسم است: دلالت مطابقه، دلالت الزامی، دلالت شخصی* و دلالت صوتی*. در حوزه علوم، کلمات به لحاظ دلالت‌های مطابقه آنها به کار می‌روند. اما برای درک شعر و ادبیات، عنایت به سایر دلالت‌های کلمات نیز ضروری است.

دلالت (← لوده)

دَم غنیمتی Carpe Diem

اصطلاح **carpe diem** در اصل عبارتی لاتینی است که از سروده‌های هوراس، شاعر روم باستان اقتباس شده و به معنی غنیمت شمردن ایام جوانی و لذت بردن از زمان حال است.

دَم غنیمتی، جهان‌بینی خاصی است که بُن مایه* آثار شاعران بسیار بوده است. در اشعاری که بر محور این بن‌مایه سروده می‌شود، شاعر از کوتاهی عمر و بی‌بنیادی لذایت و خوشیها سخن می‌گوید و گذشت عمر را یادآوری می‌کند.

در ادبیات فارسی، رباعیات (← رباعی) حکیم عمر خیام، شاعر و فیلسوف قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری، بهترین نمونه برای این قسم شعر است. برای مثال:

دریاب که از روح جدا خواهی رفت
در پرده اسرار فنا خواهی رفت

می‌نوش ندانی از کجا آمده

خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت

این غافله عمر عجب می‌گذرد

For the gentle wind does move
Silently, invisibly,...

تکرار و تجمع صداهای a, e, v حرکت آرام باد را القاء می‌کند. یکی از استادان مسلم در این فن در شعر انگلیسی تنی‌سون است که یک نمونه از شعر او در زیر نقل می‌شود:

I Chatter over stony ways.
In little sharps and trebles.
I bubble into eddying bays.
I babble on the pebbles.

تجمع صداهای b و p و ch تداعی* کننده چابکی، تحرک، و جریان تند جویبار است.

دَلالت شخصی Evocation

آن معنی از کلمه که کاملاً جنبه خصوصی دارد، و تعلق خاص اشخاص از کلمات، دلالت شخصی نامیده می‌شود. مثلاً ممکن است لفظ شقایق برای کسی متداعی معنایی باشد که نه در اصل کلمه وجود دارد نه مجازاً از آن فهمیده می‌شود. معنای شخصی کلمات از حوزه علم زبانشناسی* خارج است.

(کش ص ۲۷۴)

دَلالت مطابقه Denotation

دلالت در لغت راهنمایی کردن، راه نمودن به راه راست، راهنمایی، رابطه بین دو امر در صورتی که از علم به یکی، علم به دیگری حاصل شود و آن راهنمایی لفظ است به معنی که بر سه قسم است: دلالت الزامی*: نمودن لفظ است خارج لوازم معنی را مانند دلالت «انسان» بر خندیدن. دلالت تصقی: نمودن لفظ است جزو معنی موضوع له را مانند دلالت «انسان» بر «حیوان» فقط یا «ناطق» فقط. دلالت مطابقه: نمودن لفظ است تمام معنی موضوع له را مانند دلالت «انسان» بر «حیوان ناطق».

دریاب دمی که با طرب می گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری
پیش آر پیاله را که شب می گذرد

حیث کلام و درونمایه با رباعیات عمر خیام
نزدیکی بسیار دارد. برای نمونه همین معنا
را خیام در رباعی خود اینگونه بیان کرده
است:

ساقی گل و سبزه بس طربناک شده است
دریاب که هفته دگر خاک شده است
می نوش و گلی بچین که تا درنگری
گل خاک شده است و سبزه خاشاک شده
است.

دُنْباله (← مستزاد)

Quatrain

دوبیتی

شعر*ی است مرکب از چهار مصراع* که
مضمونی (← مضمون) کلی را بیان کند و
مصراعهای اول، دوم و چهارم آن به یک
قافیه* باشد ولی در قافیه مصراع سوم، شاعر
آزاد است.

در زبان فارسی دو بیتی را ترانه* نیز گفته اند
و آن صورت کمال یافته اشعار دوازده هجائی
(← هجا) روزگار ساسانیان است که بعد از
اسلام عربها آن را فلهویات (pahlavi ballad)
نام دادند. وجه تسمیه فلهوی (محلّی) آن بود
که این قسم ترانه* را به زبان محلّی
می سروده اند.

دوبیتی های باباطاهر که بر وزن* «مفاعیلن
مفاعیلن مفعولن» است، در میان اشعار
دوبیتی فارسی شور و جذبه ای دارد که آن را از
دیگر سروده ها متمایز می کند:

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
که هر چه دیده بیند دل کند یاد
بسازم خنجری نیشش ز پولاد
زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

و:

نسیمی کز بن آن کاکل آید

گر یک نفست ز زندگانی گذرد
مگذار که جز به شادمانی گذرد
هشدار که سرمایه سودای جهان
عمر است چنان کش گذرانی گذرد

در ادبیات انگلیسی، نمونه های این
جهان بینی را در منظومه ملکه پریان سروده
ادموند اسپنسر و برخی اشعار رابرت هریک
می توان یافت. در غالب این اشعار از گل سرخ
به منزله نشانه ناپایداری و سست عهدی
زیبائی صورت یاد شده است. اسپنسر در
منظومه ملکه پریان چنین گوید:

Gather therefore the Rose, whilst yet is
prime, For soon comes age, that will her
pride deflower

ترجمه:

پس رزها را جمع کن، وقتی هنوز در شباب
است،

چرا که بزودی عمر در می گذرد و غرور او
را خواهد چید.

و رابرت هریک همین درونمایه* را در
شعری چنین بیان می کند:

Gather ye rosebuds while may,
Old - time is still a flying;
And this same flower that smiles today,
Tomorrow will be dying.
("To The Virgins, to Make Much of Time")

ترجمه:

تا وقتی می توانی غنچه های گل را جمع کن
زمان پیر همچنان در پرواز است،
و این نو گلی که امروز می خندد
فردا پژمرده خواهد شد.
این قسم اشعار در ادبیات انگلیسی از

دریاب دمی که با طرب می گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری
پیش آر پیاله را که شب می گذرد

حیث کلام و درونمایه با رباعیات عمر خیام
نزدیکی بسیار دارد. برای نمونه همین معنا
را خیام در رباعی خود اینگونه بیان کرده
است:

ساقی گل و سبزه بس طربناک شده است
دریاب که هفته دگر خاک شده است
می نوش و گلی بچین که تا درنگری
گل خاک شده است و سبزه خاشاک شده
است.

دنباله (← مستزاد)

Quatrain

دوبیتی

شعر*ی است مرکب از چهار مصراع* که
مضمونی (← مضمون) کلی را بیان کند و
مصراعهای اول، دوم و چهارم آن به یک
قافیه* باشد ولی در قافیه مصراع سوم، شاعر
آزاد است.

در زبان فارسی دو بیتی را ترانه* نیز گفته اند
و آن صورت کمال یافته اشعار دوازده هجائی
(← هجا) روزگار ساسانیان است که بعد از
اسلام عربها آن را فهلویات (pahlavi ballad)
نام دادند. وجه تسمیه فهلوی (محلّی) آن بود
که این قسم ترانه* را به زبان محلّی
می سروده اند.

دوبیتی های باباطاهر که بر وزن* «مفاعیلن
مفاعیلن مفعولن» است، در میان اشعار
دوبیتی فارسی شور و جذبه ای دارد که آن را از
دیگر سروده ها متمایز می کند:

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
که هر چه دیده ببند دل کند یاد
بسازم خنجر نیلش ز پولاد
زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

و:

نسیمی کز بن آن کاکل آید

گر یک نفست ز زندگانی گذرد
مگذار که جز به شادمانی گذرد
هشدار که سرمایه سودای جهان
عمر است چنان کش گذرانی گذرد

در ادبیات انگلیسی، نمونه های این
جهان بینی را در منظومه ملکه پریان سروده
ادموند اسپنسر و برخی اشعار رابرت هریک
می توان یافت. در غالب این اشعار از گل سرخ
به منزله نشانه ناپایداری و سست عهدی
زیبائی صورت یاد شده است. اسپنسر در
منظومه ملکه پریان چنین گوید:

Gather therefore the Rose, whilst yet is
prime, For soon comes age, that will her
pride deflower

ترجمه:

پس رزها را جمع کن، وقتی هنوز در شباب
است،
چرا که بزودی عمر در می گذرد و غرور او
را خواهد چید.
و رابرت هریک همین درونمایه* را در
شعری چنین بیان می کند:

Gather ye rosebuds while may,
Old - time is still a flying;
And this same flower that smiles today,
Tomorrow will be dying.
("To The Virgins, to Make Much of Time")

ترجمه:

تا وقتی می توانی غنچه های گل را جمع کن
زمان پیر همچنان در پرواز است،
و این نو گلی که امروز می خندد
فردا پژمرده خواهد شد.
این قسم اشعار در ادبیات انگلیسی از

Clad in arms wherein with me he fought, (a)
 Oft in my face he both his banners rest. (b)
 (Earl of Surrey)

طرح قافیه به صورت a b a b است و در
 دوبیتی زیر:

Oh, Moon! when I look on thy beautiful face
 (a)

Careering along through the boundaries of
 space (a)

The question has frequently come to my
 mind, (b)

If ever I'll gaze on thy glorious behind. (b)

طرح قافیه aa bb می باشد.

دوبیتی را در انگلیسی به اعتبار آنکه چهار
 سطر دارد tetrastich هم گفته اند.
 دوران استعمار (← تاریخ ادبیات امریکا)

Elizabethan Age دوران الیزابت

در تاریخ اجتماعی انگلستان به طور اعم
 دوران الیزابت نیمه دوم قرن شانزدهم تا اوایل
 قرن هفدهم میلادی را در برمی گیرد اما به
 طور اخص به دوران چهل ساله سلطنت ملکه
 الیزابت اول (۱۵۵۸ - ۱۶۰۳) عطف می شود.
 گاه پایان این دوران را مقارن با بسته شدن
 تماشاخانه ها در انگلستان (۱۶۴۲) می دانند
 که در این صورت عصر ژاکوب* و بخشی از
 دوران سلطنت چارلز (← دوران چارلز) را هم
 در برمی گیرد. مشخصه عمده این دوران،
 شکوفائی و اعتلای هنر و ادبیات در انگلستان
 است. در این دوران، شعر* بدعتی* (←
 ابداع) را شاهد بود که از همه مهمتر می توان به
 پیدایش شعر سپید* و سانه*، اشاره کرد.
 همچنین در این دوران، نمایش* انگلیسی به

مراخوشت ز بوی سنبل آید
 چو شب گیرم خیالت را در آغوش
 سحر از بستم بوی گل آید
 دو بیت نو: شعرای امروز در سرودن دوبیتی
 از نظر رعایت قافیه دخل و تصرفاتی کرده اند
 و آن را به سه صورت زیر هم سروده اند:
 الف) فقط مصراع دوم و چهارم دارای قافیه
 است:

ب) بنگر آن کوه، دیو بیماری است
 تن ز دردی نهان به رنج و گداز
 پشت بر آفتاب درمان بخش
 پای در رودخانه کرده دراز

(پرویز ناتل خانلری)

ب) مصراع های اول و سوم به یک قافیه و
 مصراع های دوم و چهارم به قافیه دیگر است:
 خرم آن ساعتی که طلعت ماه
 بدرخشد ز حجله خانه کوه
 وان پراکنده نور او ناگاه
 راه یابد به جنگل انبوه
 ج) مصراع اول و چهارم به یک قافیه و دوم
 و سوم به قافیه ای دیگر است:

اردوی ستم خسته و عاجز شد و برگشت
 برگشت، نه با میل خود، از حمله احرار
 ره باز شد و گندم و آذوقه به خروار
 همی وارد تبریز شد از هر در و هر دشت
 در شعر انگلیسی، دوبیتی یکی از رایجترین
 پاره شعر* ها می باشد. طرح قافیه* های آن
 مانند شعر فارسی از تنوع و گونه گونی
 برخوردار است. برای مثال در این دوبیتی:

Love, that doth reign and live within my
 thought, (a)
 And built his seat within my captive breast, (b)

از قرون وسطی اطلاق می‌شود.

از حیث تاریخی، رنسانس به دوره‌ای عطف می‌شود که پس از قرون وسطی و از اواخر قرن چهاردهم تا اواخر قرن شانزدهم میلادی به تدریج در کشورهای اروپائی پدید آمد. خاستگاه رنسانس، ایتالیا بود و از آنجا نهضت* رنسانس به سایر کشورهای اروپائی راه یافت. در انگلستان، دوران سلطنت ملکه الیزابت اول (- دوران الیزابت) و عصر ژاکوب* را در بر می‌گیرد. دوره رنسانس تحوّل و دگرگونی عمیقی در فرهنگ و تمدن اروپا بر جا نهاد و منجر به پیدایش دیدگاههای تازه‌ای نسبت به جهان و انسان شد به طوری که دوران رنسانس همواره به مفهوم عصر یادگیری، تمدن، پیشرفت و زمانه تولد اندیشه‌های نوین، بالنده و آزاد و تفکر اومانیستی (- اومانيسم) تلقی می‌شود. تحولات عمده‌ای که در دوران رنسانس رخ داد یا پیش از آن روی داده بود و موجب پیدایش رنسانس شد، به شرح زیر است:

- در زمینه یادگیری: اندیشمندان رنسانس یعنی اومانیست‌ها به احیاء و گسترش زبان یونانی و لاتینی همت گماشتند و آثار بسیاری از نویسندگان روم و یونان باستان را مورد مطالعه و مذاقه قرار دادند. این امر برای نویسندگان موجب افزایش و رشد اندیشه، و دستیابی به موضوع و سبک*های تازه شد. اختراع ماشین چاپ جریان مذکور را سرعت بخشید.

- در زمینه مذهب: اصلاحاتی که مارتین لوتر، رهبر روحانی مسیحی انجام داد و منجر به پیدایش مذهب پیوریتان شد. این مذهب

اوج شکوفائی و اعتلای خود رسید، و در زمینه نثر* و نظم* سبکهای (- سبک) متنوعی پدید آمد.

دوران الیزابت با شعرا و نویسندگانی چون ویلیام شکسپیر، کریستوفر مارلو، سرفیلیپ سیدنی، ادموند اسپنسر، سیر فرانسیس بیکن، سر والتر رالی، و بن جونسون یکی از غنی‌ترین دوره‌های خلاقیت ادبی در تاریخ ادبیات انگلستان بشمار می‌آید.

دوران انحطاط (- انحطاط)

دوران تیودور Tudor Period
در تاریخ اجتماعی انگلستان به سالهای ۱۶۰۳ - ۱۴۸۵ میلادی که مقارن با حکومت خانواده تیودور بود، اطلاق می‌شود.

از میان ده‌ها نویسنده و شاعری که در این دوران پربار ادبی در انگلستان ظهور کردند، می‌توان از جان اسکیل‌تون، سر توماس مور، بن جونسون، و جان دان نام برد.

دوران چارلز Caroline Period
در تاریخ اجتماعی انگلستان، این دوران سالهای حکومت چارلز اول (۱۶۴۹ - ۱۶۲۵) را در بر می‌گیرد. در این سالها، جنگ داخلی در انگلستان در گرفت و شعرا و نویسندگان بسیاری در عرصه ادبی ظهور کردند. از جمله شعرا و نویسندگان پرآوازه در این دوران می‌توان جان دان، جان میلتون، جرج هربرت، توماس کاریو، و کراشا را نام برد.

دوران رنسانس، نوزالی Renaissance
رنسانس در زبان فرانسه به معنی تجدید حیات و نوزائی است و در اصل از کلمه ایتالیائی rinascimento مشتق شده است و به تجدید حیات ادبیات روم و یونان باستان پس

ارزشهای پیشین شد. پیدایش دوران رنسانس در واقع پیامد تغییرات مذکور بود.

دوران نوزائی (← دوران رنسانس)

دوره ادوارد (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دوره انگلیس قدیم (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دوره انگلیس میانه (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دوره پیش رمانتیک (← عصر احساسگرایی)

دوره جمهوری (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دوره جورج (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دوره رئالیسم در ادبیات امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

دوره رمانتیک (← تاریخ ادبیات امریکا)

دوره رنسانس امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

دوره ساده نویسی (← سبک)

دوره سلجوقیان (← سبک)

دوره فلسفه الهیون (← تاریخ ادبیات امریکا)

دوره ملی اول (← تاریخ ادبیات امریکا)

دوره ناتورالیستی در ادبیات امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

دوره ویکتوریا (← تاریخ ادبیات امریکا)

دیتی رامب / رقص جهنده Dithyramb

دیتی رامب در زبان یونانی به معنی آواز و رقص شوریده و دیوانه‌واری است که در جشنواره مذهبی یونانیان کهن به افتخار دیونوس خدا برگزار می‌شده است. به نظر می‌رسد دیتی رامب منشأ تولد تراژدی* کهن بوده باشد.

به لحاظ آنکه جوهر دیتی رامب به راز خودبخودی و شور سرمستانه استوار است، شاید بتوان آن را با سماع در سنت دراویش قابل مقایسه داشت.

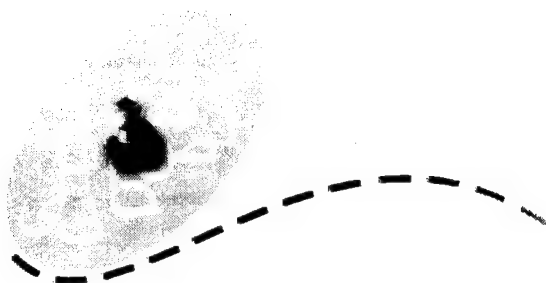
دیونوسی (← آپولوئی)

اساس حاکمیت مطلق کلیسای کاتولیک روم را متزلزل کرد. به موجب آئین پیوریتانیسم (puritanism) انسان بدون وساطت خلیفه و کلیسا در خلوت خویش خدا را عبادت می‌کند. نتیجه این تغییر روش، اهمیتی است که مذهب پیوریتان برای فرد و فردگرایی پیش کشید.

- در زمینه جغرافیا: اکتشاف سرزمینها و اقلیتهای تازه، مخصوصاً کشف قاره امریکا و راه یافتن به قاره بکر افریقا از طریق راه آبی، از یکسو دید تازه‌ای نسبت به جهان و وسعت آن پیش روی انسان اروپائی گشود، و از سوی دیگر امکانات بازرگانی تازه و منابع جدیدی از ثروت را برای اروپائیان فراهم آورد.

- در ستاره‌شناسی و هیئت: در قرون وسطی، اساس علم هیئت بر فرضیه بطلمیوس استوار بود. بنابه این فرضیه، زمین را ثابت می‌دانستند و چنین می‌پنداشتند که افلاک قمری، خورشید و سیارات دیگر به گرد آن می‌چرخند و کواکب ثابت آن را احاطه کرده‌اند. در این نظام، جای بهشت در بالای افلاک و جای جهنم یا در پائین افلاک (مثل بهشت گمشده/ جان میلتن) تصور می‌شد یا در اعماق زمین (مثل کمدی الهی/ دانته). این نظریه در اواخر قرون وسطی توسط کپرنیک رد شد. در نظریه کپرنیک زمین ثابت نیست بلکه یکی از جمله سیاراتی است که برگرد خورشید می‌چرخند.

مجموعه این تغییر و تحولات سبب تغییرات عمده‌ای در ساختار مادی و معنوی زندگی اروپائیان گردید و در نهایت موجب پیدایش دیدگاهی شک‌آلود نسبت به اصول و



ذات (← اگزستانسیالیسم، مکتب)

ذم شبیه به مدح (← تهکم)

ذو بحرین (← شعر ملون)

ذو قالتین (← قافیه)

ذولسانین (← ملمع)

ذو وجهین (← ابهام)

ذهنی (← انفسی)

ذهنیت (← انفسی)



سوشون/ سیمین دانشور از زاویه دید دانای کل محدود و همه به شیوهٔ راوی سوم شخص نوشته شده‌اند.

از دیگر شیوه‌های روایت، تک‌گوئی درونی، تک‌گوئی نمایشی* جریان سیال ذهنی* نامه‌نگاری* (← روایت نامه‌ای) و یادداشت‌نگاری (← روایت یادداشت‌گونه) را باید نام برد.

راویِ اغفالگر Fallible/Unreliable Narrator

(در این اصطلاح واژهٔ اغفالگر بدان جهت به کار می‌رود که این راوی* بنا به عللی چون خامی، معصومیت بیش از اندازه، سادگی، جهالت یا حماقت موجب می‌شود که خواننده از زاویهٔ دید او به تعبیرها و تفسیرهای نادرست و خلاف واقعی نسبت به جریان داستان* برسد و بر این گمان باشد که تعبیر و تفاسیر مزبور مطابق با رأی* و نظر حقیقی نویسنده است حال آنکه چنین نیست.)

راوی اغفالگر، شخصیتی (← شخصیت) است که داستان را روایت* می‌کند اما تعبیر و تفاسیر او از آنچه نقل می‌کند با عقاید و آراء ضمنی و مورد تأیید نویسنده یکی نیست و نویسنده نیز می‌خواهد که خواننده بر این

Narrator

راوی

در لغت یعنی روایت* کننده، و در اصطلاح ادبیات، کسی (و گاهی چیزی) را گویند که داستان* را روایت می‌کند. به سخن دیگر، راوی، شخصیتی (← شخصیت) است که نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند. و به طور کلی یا اول شخص (من) است یا سوم شخص. در روایت به شیوهٔ اول شخص یا «من روایتی» (first person narrator) داستان یا از زاویه دید* شخصیت اصلی* روایت می‌شود؛ مثل راوی در رمان‌های (← رمان) بوف کور/ صادق هدایت و همسایه‌ها/ احمد محمود، یا از زاویه دید شخصیتی فرعی مثل راوی در رمان‌های چشمهایش/ بزرگ علوی، این شکسته‌ها/ جمال میرصادقی، و قلب تاریکی/ جوزف کُنراد. در این شیوهٔ روایت، زاویه دید درونی است.

در روایت به شیوهٔ سوم شخص (Third person narrator) نیز داستان یا از زبان و دیدگاه دانای کل و یا از زاویهٔ دید دانای کل محدود نقل می‌شود. برای نمونه، رمان‌های کلیدر/ محمود دولت‌آبادی و شوهر آهو خانم/ علی‌محمد افغانی از زاویه دید دانای کل، و رمان

داستانهایش، در ضمن گفتگو* خلق می‌شوند. عمل داستانی بی‌هیچ توضیحی و توصیفی از جانب راوی، فقط نشان داده می‌شود. به عنوان نمونه، در داستان کوتاه* آدم‌کش‌ها دو مرد وارد رستورانی می‌شوند. برخورد و گفتگوی میان آنها با صاحب رستوران (جُرج) نشان می‌دهد که آنها اشخاص بی‌ترحم و فاسدالاخلاقی هستند. پس از بستن دست و پای آشپز و شخص دیگری به اسم نیک، به جرج می‌گویند منتظر یکی از مشتریهای او به نام آل آندرسن هستند تا وقتی وارد کافه شد، او را بکشند.

از حرفهای آنها معلوم می‌شود که هیچ دلیل خاصی برای کشتن او ندارند. پس از مدتی وقتی از آمدن شخص موردنظر مایوس می‌شوند، رستوران را ترک می‌کنند. جرج بلافاصله نیک را به خانه آل آندرسن می‌فرستد تا جریان را به او خبر دهد.

صحنه‌ای که در زیر نقل می‌شود لحظه‌ای را روایت* می‌کند که نیک وارد اتاق آل آندرسن شده تا ماجرا را به او بگوید. شرح عکس‌العمل آل آندرسن با حفظ بیطرفی کامل انجام شده است.

با لباس بیرون روی تخت‌خواب دراز کشیده بود. سرش را روی دو تا بالش گذاشته بود. به نیک نگاه کرد. پرسید: «چی شده؟»

نیک گفت: «تو رستورانِ هنری بودم که دو نفر اومدن، دست و پای من و آشپز رو بستن و گفتن می‌خوان تو رو بکشن.» وقتی این را گفت به نظر بی‌معنی آمد. آل آندرسن چیزی نگفت. نیک ادامه داد: «اونا مارو به آشپزخونه بردن. می‌خواستن وقتی میای شام بخوری با

گمان‌واهی باقی بماند. هنری جیمز، نویسنده امریکائی قرن نوزدهم، در آثار خود معمولاً از چنین راوی‌ای بهره می‌گیرد و با استفاده از معصومیت مفرط یا مغالطه‌کاری و جهالت او، تصاویر نادرستی از ضمیر آگاه ارائه می‌دهد. استفاده از راوی اغفالگر سبب می‌شود تا زمینه آبرونی* هائی فراهم آید که خواننده اغلب نمی‌تواند از خلال آنها پی به منظور واقعی نویسنده ببرد و از درک معیارهای سنجش حقیقت در اثر عاجزاند. نمونه‌های کاربرد این نوع راوی را در آثار جیمز، مخصوصاً در داستانهای *The Liar* و *The Aspern Papers* می‌توان یافت. در رمان *Turn of the Screw* از همین نویسنده، کلیدهایی که خواننده را به حقیقت ارزشهای مورد تأیید نویسنده راهبری کند آنقدر نارساست که سبب بروز اشکال جدی در فهم داستان می‌شود.

راوی اول شخص (→ راوی)

راوی بیطرف

Unintrusive/Impersonal Narrator

در حوزه دانای کل* (→ زاویه دید) قرار دارد. راوی بی‌طرف، اشخاص داستان* را در جریان عمل داستانی* و به کمک گفتار و کردارشان به فرادید خواننده می‌آورد و نسبت به آنها یا وقایع داستان هیچ تفسیر و توضیحی از خود بیان نمی‌کند. به طور معمول وقتی راوی سوم شخص باشد، رعایت بی‌طرفی امکان‌پذیرتر است. ارنست همینگوی، داستان‌نویس امریکائی، داستانهای خود را از زبان راوی بی‌طرف نوشته است. شخصیتها (→ شخصیت) و عنصر تراژیک (→ تراژدی)

Self-Conscious Narrator **راوی خودآگاه**

نویسنده - راوی* ای است که در ضمن روایت* داستان* با خواننده از خصوصی‌ترین مشکلات خود برای نوشتن داستانی که هم اکنون می‌خواند، سخن می‌گوید؛ مثل راوی تام جونز/ هنری فیلدینگ، تریسترام شندی/ لارنس اشترن، در جستجوی گذشته/ مارسل پروست و آتش پریده رنگ/ نابوکوف.

راوی خودآگاه در حوزه زاویه دید درونی (← زاویه دید) جای دارد.

راوی دخالتگر (← راوی دخیل)

Intrusive Narrator **راوی دخیل / راوی دخالتگر**

در حوزه دانای کل (← زاویه دید) قرار دارد. راوی دخیل خود را مُجاز می‌داند تا به هنگام روایت* داستان* آزادانه به اظهار نظر و ارزشیابی درباره اشخاص، اعمال و انگیزه‌های آنان پردازد و دیدگاههای خود را نسبت به مسائل و حتی نسبت به زندگی ابراز دارد.

نویسندگان بزرگی چون هنری فیلدینگ، جین آستین، چارلز دیکنز، ثاکِری، توماس هاردی، داستایوسکی، و لوتولستوی داستانهای خود را با بهره‌گیری از این راوی نوشته‌اند. برای نمونه، راوی تام جونز/ هنری فیلدینگ در هر فرصتی به توضیح و تفسیر و اظهار نظر-راجع به وقایع داستان، و شخصیت‌های آن می‌پردازد؛ برای نمونه:

خانم دیورا ویلکینز که از جانب ارباب خود موظف به نگهداری و سرپرستی از طفل سر راهی شده است، تصمیم می‌گیرد برای یافتن مادر احتمالی طفل، به دهکده سری بزند.

تیر بزنتت. آل آندرسن به دیوار نگاه کرد و چیزی نگفت: «جرج فکر کرد بهتره پیام و بهت بگم.»

آل آندرسن گفت: «هیچ کاری نمیشه کرد.»

«بهت میگم چه ریختی بودن.»

آل آندرسن گفت: «نمیخوام بدونم چه ریختی بودن.» به دیوار نگاه می‌کرد.

«نمیخواهی به پلیس خبر بدم.»

آل آندرسن گفت: «نه فایده‌ای نداره.»

«کاری هست که بتونم برات بکنم؟»

«نه هیچ کاری نمیشه کرد.»

«شاید بلوف زدن.»

«نه، فقط بلوف نبوده.»

آل آندرسن به سمت دیوار چرخید، همانطور که رو به دیوار بود گفت: «فقط اینو می‌دونم که نمی‌تونم تصمیم بگیرم که در بزم. تمام روز رو اینجا بودم.»

«نمیتونی از شهر خارج بشی؟»

آل آندرسن گفت: «نه، دیگه از در رفتن کلافه شدم» و همانطور که به دیوار نگاه می‌کرد: «الان هیچ کاری نمیشه کرد.»

«نمیشه یه کاریش بکنی؟»

«نه، بد آوردم.» با همان صدای بی‌حالت حرف می‌زد. «هیچ کاری نمیشه کرد. بالاخره تصمیم می‌گیرم خارج بشم.»

نیک گفت: «بهتره برگردم و جرج رو ببینم.»

آل آندرسن گفت: «خوش اومدی.» به نیک نگاه نمی‌کرد. «از اینکه اومدی ممنونم.»

نیک بیرون رفت.

استیصال، بی‌دفاعی و تسلیم محض آل آندرسن در مقابل مرگ، بدون هیچ اشاره‌ای از سوی راوی، در سخنان و واکنش او نشان داده می‌شود.

راوی در اینجا ورود خانم دبور را به دهکده و عکس‌العمل هراس آلود ساکنین را از این برخورد، آنهم نه به علت گناهی که از ایشان سر زده یا نزده بلکه فقط به دلیل آزار و اذیتی که از جانب خانم دبور ممکن است به آنان برسد، به گریز پرندگان کوچک از پیش روی پرنده‌ای دور پرواز و شکاری تشبیه* می‌کند و در ادامه، جریان داستان را متوقف می‌کند تا نظر شخصی خود را در این مورد مستقیماً برای خواننده چنین شرح دهد:

منظور من [راوی] از این قیاس آن است تا نشان دهم همانطور که خوی دریدن پرندگان کوچک در نهاد پرندگان شکاری نهفته، تمایل به آزار و تحقیر مردمان بی چیز توسط امثال خانم ویلکینز نیز در طبیعت آنها جای دارد. این تمایل، در حقیقت وسیله‌ای است که اینگونه افراد برای جبران بردگی و سرسپردگی مطلق خود نسبت به بالا دستهایشان به کار می‌برند چرا که هیچ چیزی منطقی‌تر از آن نیست که بردگان و متملقین همان بلاتی را بر سر زیردستان خود بیاورند که خود از جانب بالا دستهایشان متحمل می‌شوند.

(تام جونز: فصل ششم)

راوی در رمان کلیدر / محمود دولت‌آبادی نیز نمونه‌ای از دخال‌تگر در داستانهای فارسی است. (← شخصیت پردازی)

رای / راوی سوم شخص (← راوی) Voice

رای در لغت به معنی اندیشه، فکر، تدبیر، عقیده، حدس، قصد و عزم است و در اصطلاح ادبیات می‌توان آن را به معنی حضور نیروئی نظم دهنده، انتخاب کننده و خلاق به

کاربرد که به طور آشکار یا نهان در آثار ادبی حضوری غیر قابل انکار و موضع‌گیری خاصی دارد: نگرش فردی و خاص نویسنده یا شاعر خواه ناخواه تأثیری اجتناب‌ناپذیر بر رأی او می‌گذارد تا به گونه‌ای آگاهانه یا ناآگاهانه موضع‌گیری کند و به نوعی انتخاب مبادرت ورزد. این نوع موضع‌گیری و انتخاب از رأی نویسنده مایه می‌گیرد. بهار با عنایت به این معنی می‌نویسد: «ما وقتی که اشعار فردوسی را می‌خوانیم، در هر مورد با اشخاص بزرگوار و کریم‌النفس و با غیرت و شجاع روبه‌رو می‌شویم، ما تصور می‌کنیم که این کیخسرو یا رستم است که با ما سخن می‌گوید؛ یا انوشیروان است که با ما حرف می‌زند، در صورتی که این همان شاعر است که در پشت پرده اشعار خود ایستاده، و اخلاق اوست که صفات ممیزه شهریاران و شجعان و بزرگان را برای ما مجسم می‌نماید.»

(به نقل از باوف)

از بسین فلاسفه و ادبای غرب، تعریف ارسطو از لفظ ethos در کتاب فن بلاغت ناظر به مفهومی نظیر رأی است. در تعریف ارسطو، هر سخنران هنگام سخنرانی و سخن گفتن، شخصیتی خاص و متمایز از خود به مخاطبان معرفی می‌کند تا بواسطه آن حمایت و تأیید مخاطبان خود را جلب نماید. هر قدر این تصویر به انسانی درستکار، هوشمند، و نیک‌اندیش شباهت بیشتری داشته باشد، مخاطبان رغبت بیشتری به تأیید دیدگاههای سخنران نشان خواهند داد.

وین‌سی. بوث، منتقد معاصر غربی در این زمینه اصطلاح مؤلف ضمنی (implied author) را به

بهترین نمونه‌های رباعی در شعر فارسی به شمار می‌آید. برای مثال:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من
وین حرف معما نه تو خوانی و نه من
هست از پس پرده گفتگوی من و تو
چون پرده برافتد نه تومانی و نه من
نمونه‌های دیگر:

غازی به ره شهادت اندر تک و پوست
غافل که شهید عشق فاضل تر از اوست
فردای قیامت این بدان کی ماند؟!
کان کشته دشمن است و این کشته دوست
(ابوسعید ابوالخیر)

گفتی که: به وقت مجلس افروختنی
بر گو که: چه نکته‌هاست آموختنی
ای بی‌خبر سوخته سوختنی
عشق آمدنی بود، نه آموختنی

(حکیم سنائی غزنوی)

قالب* رباعی خاص شعر* فارسی است و
با ترجمهٔ رباعیات حکیم عمر خیّام توسط
ادوارد فیتز جرالد به ادبیات انگلیسی راه
یافت؛ برای نمونه:

Awake! for morning in the Bowl of Night
Has flung the stone that puts the Stars to flight:
And Lo! The Hunter of the East has caught
The Sultan's Turret in a Noose of light.

ربطی (← انسجام)

رثا (← مرثیه)

رجز / صنعت (← وزن)

رجوع (← مدح شبیه به ذم)

ردالصدر (← تکرار)

Epanastrophe ردالصدرا فی الفجّز / سربئی

صدّر در لغت به معنی سینه، بالا، طرف بالا،
جزو اول از مصراع* اوّل هر بیت* و عَجْز به

کار می‌برد و به این وسیله علاوه بر بیان و قوف
خواننده نسبت به رأی نویسنده یا شاعر،
معرفت او را نسبت به یک حضور کامل و
انسانی نیز تبیین می‌کند.

بنابه عقیده بوث، مؤلف ضمنی مانند نقابی
(← نقاب) که راوی* اوّل شخص به چهره
دارد، جزئی از کلّ داستان* است و نویسنده او
را به تدریج در جریان داستان به فرا دید
می‌آورد. رأی نویسنده خواه مثل آنچه در
رمان* تام جونز/ هنری فیلدینگ مشاهده
می‌شود، صریح باشد و خواه چون اولیسز/
جیمز جویس، خیزاب‌ها/ ویرجینیا ولف، و
شازده احتجاب/ هوشنگ گلشیری پنهان باشد،
به هر صورت مبین آنست که در هر اثر ادبی،
در پس صداهای ظاهری آن اثر و در وراء
نقاب‌های متنوّع، رأی پنهان و مطلق حضور
دارد که از آن مؤلف است و این همانی است که
بر جریان امور نظارت می‌کند. (هم ← نقاب/
لحن)

رایج رویال (← پاره شعر چاسری)

Rubai

رباعی

در لغت به معنی آنچه که از چهار جزو تشکیل
شده و چهارتائی است و در اصطلاح شعر
فارسی، شکل خاصی از دوبیتی* است که
مصراعهای (← مصراع) اوّل، دوّم و چهارم آن
هم قافیه* باشند. از نظر وزن*، رباعی مرکّب
از دوازده هجاست* که تا هجای دهم دو
هجای بلند و دو هجای کوتاه متناوباً در پی
هم واقع می‌شوند و هجاهای یازدهم و
دوازدهم به اندازه‌ای است که با وزن «لا حول
ولا قوّة الا بالله» باشد. معنی رباعی معمولاً در
مصراع آخر تکمیل می‌شود. رباعیات خیّام از

- دو واژه تکراری در آغاز و انجام هم‌ریشه باشند:

بشکيب، ازيرا که همی دست نیابد
بر آرزوی خویش مگر مورد شکيبا

ناصر خسرو قبادیانی

بیازردی مرا بی هیچ حجت
ز من هرگز تو را نابوده آزار

رشید و طواط

- نوع دیگری که از گونه رد‌الصدر الی العجز به شمار می‌آید آنست که آغاز و انجام مصراع * کلمه‌ای تکراری باشد:

می کنون آور، که بستد گونه نازنگ می،
جان کنون پرور، که رزبان بستد از انگور جان
عثمان مختاری
(صص ۷۳-۶۹ زسپ ۳)
در انگلیسی، با اندکی اختلاف اینگونه تکرار *
را epanastrophe می‌نامند. برای نمونه:

For Lycidas is dead dead ere his prime.

(Milton)

رد العجز الی الصدر / بُنْشَرِی

Metabole/Serpentine Verse

عَجْزُ در لغت به معنی دنباله، و صَدْرُ به معنی بالا، طرف بالا و سینه است. رد العَجْزُ الی الصَدْرُ در اصطلاح از جمله تکرار * هاست و آن است که شاعر نخستین کلمه یک بیت * یا مصراع * را در پایان بیت بعدی بیاورد. برای مثال:

عصا بر گرفتن نه مُعْجَز بود
همی اژدها کرد باید عصا

غضایری

در بلاغت * انگلیسی این صنعت را metabole گویند و بیتی را که این قسم تکرار

معنی دنباله چیزی و آخرین کلمه مصراع دوم از هر بیت است. در صنایع بدیع * اگر کلمه آخر بیتی را در ابتدای بیت بعد بیاورند، صنعت رد‌الصدر الی العجز پدید می‌آید، برای نمونه:
قوام دولت و دین روزگار فضل و هنر
ز فضل وافر تو یافت زیب و فز و نظام
نظام ملت و ملکی، عجب نباشد اگر
به رونق است در این روزگار کلک و حسام
و نیز:

پایم امروز فرو رفت به گنجینه کام
کامم امروز بر آمد به مراد دل خویش
میر جلال‌الدین کزازی در کتاب بدیع برای این صنعت با استناد به رشید و طواط، ملاحسین واعظ کاشی، و نجفقلی میرزا از ۶ الی ۱۶ گونه نام می‌برد که برخی از این انواع در اینجا نقل می‌شود:

- تکرار واژه‌ای یگانه در آغاز و انجام بیت و این همان رد‌الصدر الی العجز است:
پری ز مردم اگر دل برد به جلوه‌گری
تو، آدمی بچه، دل می‌بری ز دست پری

حافظ

و:

قرار از دل من ربود آن نگار،
بدان عنبرین طرّه بی قرار.
نگار است رخساره من زخون،
ز هجران رخساره آن نگار.

رشید و طواط

- دو واژه همگون از گونه جناس تام (← جناس) است:

روی جانان طلبی، آینه را قابل ساز
ورنه، هرگز گل و نسترن ندملز آهن و روی

حافظ

در آن باشد Serpentine verse نامند.

ردفالقافیه (← تکرار)

ردف (← ردیف)

ردیف Radif / Identical Ending syllable

ردیف در سنت نظم * فارسی «یک یا چند کلمه مستقل و جدا از قافیه * است که در همه بیت * ها عیناً تکرار شود و شعر در معنی و وزن به آن احتیاج داشته باشد.

(فافد)

جای ردیف در پایان مصراع های * هم قافیه و درست پس از قافیه است.

برای نمونه:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود

بود چراغ لابل چراغ تابان بود

رودکی

که بعد از دا و با هرچه می آید ردیف است،
یا:

هر شب اندیشه دیگر کنم و رأی دگر

که من از دست تو فردا بروم جای دگر

سعدی

دا و جا قافیه هستند و هرچه بعد از آنها آمده
ردیف است.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر می نویسد که ردیف از ویژگی های شعر ایرانیان است زیرا تحقیقات نشان می دهد در هیچیک از زبانهای عربی، ترکی یا اروپائی ردیف یافت نمی شود و حضور تفتنی ردیف در اشعار این زبانها حاصل تلاشی آگاهانه و تصنعی است نه پیامد طبیعی ساختمان این زبانها. تنها زبانی که ردیف در آن بطور طبیعی مانند زبان فارسی به کار می رود، زبان سانسکریت و هندی می باشد.

دکتر شفیعی کدکنی در بیان علل وجود ردیف در شعر فارسی و نبود آن در شعر عربی از دو عامل موسیقائی و زبانشناختی (← زبانشناسی) نام می برد. از نظر موسیقائی ساختمان زبان عربی بدلیل برخورداری از ویژگی اعراب گذاری به گونه ای است که امکان نامحدودی به کشیدگی هجا * های پایانی کلمات می دهد و این امر به تکمیل موسیقی بیت و تنظیم آن با بحر * شعر کمک شایانی می کند: اما در زبان فارسی، فقدان اعراب گذاری، شاعر را به اتخاذ خطمشی دیگری وادار می سازد که بتواند کمبود مزبور را جبران نماید و آن استفاده از یک یا چند کلمه مستقل و عیناً مکرر بعد از قافیه است.

از حیث زبانشناسی، برعکس، زبان فارسی امکاناتی دارد که زبان عربی از آن محروم است و آن وجود افعال ربطی «استن»، «بودن»، «گشتن» «شدن» و غیره است؛ برای مثال وقتی در عربی گفته شود «زید فی الدار» ترجمه لفظ به لفظ آن می شود «زید در خانه» حال آنکه در فارسی برای تکمیل معنی این عبارت و تبدیل آن به جمله، ذکر فعل ربطی «است» یا مشتقات آن ضروری می باشد. این امکان و ضرورت یکی از علل با اهمیت زبانشناختی برای وجود طبیعی ردیف در شعر فارسی می تواند باشد. (به مشرک)

چنانچه با همین رویکرد به زبان انگلیسی نگاه کنیم در می یابیم که تفاوت عمده زبان فارسی و انگلیسی در درجه اول مربوط به کیفیت موسیقائی این دو زبان است: موسیقی زبان فارسی بر امتداد هجاها استوار است حال آنکه موسیقی زبان انگلیسی با ضرب آهنگ *

می‌گريد زانکه نيست او شهپرمن مرغ
هوانی
گيرم که چنين باشد، ای بيخرد، ای مرغ
دریانی
چه سان می‌توانی تو اقرار کنی اين نکته بر
آن (دلبر دریانی؟)

در اين شعر کلمهٔ gull که در هر چهار قافيه
تکرار شده کلمه‌ای مستقل و به معنی مرغ
دریانی است. شاعر کلمات sea و she را قافيه
کرده و با استفاده از جناس * ناقصی که بين دو
کلمهٔ eagl (عقاب) و شکل تحريف شدهٔ
ea-gull برقرار می‌کند، اين دو کلمه را نيز قافيه
می‌سازد

دکتر شفيعی ارزش‌های زیباشناختی
ردیف را در مواردی بر می‌شمرد که به
اختصار در اینجا نقل می‌شود: از نظر موسیقی
کمک به تکميل قافيه می‌کند. علی‌رغم ایجاد
محدودیت، از نظر معانی و تداعي * های
شاعرانه، آزادی بیشتری به شاعر می‌دهد. از
نظر تأثیری که در ایجاد تعبیرات خاص زبان
شعر و توسعهٔ مجاز * ها و استعاره * ها دارد
برای مثال استفاده خاقانی از فعل «ريخت» و
خلق ترکیب مجازی «شکر ز آوا ريخته» در
اين شعر:

طاق ابروان را مش‌گزين در حسن طاق و جفت کين
بر زخمهٔ سحر آفرين شکر ز آوار ريخته

تنها زبانی که ردیف به شعر می‌رساند
افزودن قید و تکلف مضاعف به قید قافيه
است.

رفت

The Sublime

رفت در لغت به معنی بلندی، والائی، و اعتلا

هجاها شکل می‌گیرد. اما در زبان انگلیسی و
در نوعی قافيه که به آن قافيهٔ متواتر * و
متراکب * گویند، چیزی مانند ردیف رخ
می‌دهد. در قافيه متواتر، کلمات هم قافيه
بجای یک هجا از دو هجا، و در قافيهٔ متراکب،
قافيه از سه هجا تشکیل می‌شود. در اين حالت
معمولاً آخرين هجا یا هجاهای کلمات قافيه
عیناً تکرار می‌شوند که پدیده‌ای نظیر ردیف
است اما تفاوت چنین پدیده‌ای با ردیف
فارسی در آنست که ردیف کلمه‌ای مستقل
است حال آنکه هجاهای مکرر، کلمات
مستقلی نیستند. برای نمونه کلمات هم قافيه
bending و ending هریک از دو هجا تشکیل
شده است.

bend + ing / end + ing

بخش قافيه‌ای اين دو کلمه همان bend و end
است، و حال آنکه ing پایانی حکم ردیف را دارد.
همچنین در کلمات: rhino ce rous/ prepo ce rous
هجاهای rhino و prepo

قافيه هستند و هجاهای مکرر cerous و
گونه.

با عنایت به اين ویژگی‌ها نگارنده برای ردیف
که معادلی ندارد همان کلمهٔ radif یا عبارت
(s) identical ending syllable را پیشنهاد می‌نماید.
یکی از نمونه‌های زیبا و نادر کاربرد ردیف به
عنوان کلمه‌ای مستقل در شعر کوتاه مرغ
دریانی سرودهٔ آگدن ناش يافت می‌شود:

Hark to the whimper of the ses-gull
He weeps becaus he's not an ea-gull
Suppose you were, you silly sea-gull
Could you explain it to your she-gull?

ترجمه:

بسپار گوش به آوای حزين مرغ دریانی

رَمَه (هه). سبب ثقیل برابر با دو هجای کوتاه است (UU).

۲- وِتد pag در لغت به معنی میخ است و در اصطلاح عروض * فارسی از ارکان (← رکن) عروضی است و آن بر دو قسم است: وِتد مقرون و وِتد مفروق.

وِتد مفروق: عبارتست از متحرک + ساکن + متحرک، مثل نامه، جامه، باره (هه) یا (U-). وِتد مفروق برابر با یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است.

وِتد مقرون: متحرک + متحرک + ساکن، مثل چَمَن، سَمَن (هه) یا (U-). وِتد مقرون برابر با یک هجای کوتاه و یک هجای بلند است.

۳- فاصله: Stay

در لغت مسافت، شبه که میان هر دو مروارید و جز آن در رشته کشند، آخر آیه قرآن، و آن به منزله قافیه * است. در شعر * و در اصطلاح عروض * فارسی، از ارکان اوزان عروضی است که بر دو قسم می‌باشد: فاصله صغری و فاصله کبری.

فاصله صغری: سه متحرک و یک ساکن، مثل شِنُوم، پَرُوم (ههه) یا، دو هجای کوتاه و یک هجای بلند (UU-).

فاصله کبری: چهار متحرک و یک ساکن، مثل بِرَمَش، بخوانمش (هههه) یا، سه هجای کوتاه و یک هجای بلند (UUU-).

در علم آواشناسی * جدید این سه رکن (سبب، وِتد، فاصله) برابر با سه هجای عروضی هستند که هر یک از نظر کمیت عبارتند از:

هجای عروضی بلند: (۱) از صامت + مصوت کوتاه + صامت، مثل: مَن man، زن

است. در مباحث نقد ادبی * کلاسیک * این واژه نخستین بار در جزوه On the Sublime که در قرن اول میلادی نوشته شده و تألیف آن را به لانگینوس رومی نسبت داده‌اند، به عنوان آرمانی ادبی و به معنی فضیلتی برتر تعبیر می‌شد که در آن عوامل رفعت یعنی افکار بزرگ، احساسات عالی، زبان فاخر، کلام فصیح و شیوا، و همنشینی متناسب این عوامل در کنار یکدیگر، با یکدیگر هماهنگی و سازگاری کامل به سر می‌برند. این آرمان مخصوصاً در قرن هجدهم و بعد در دوران شکوفائی رمانتسیم * مورد اعتنا و توجه ادبای غرب قرار گرفت.

رقص جهنده (← دیشی رامب)

رقط (← حذف روابط)

رکن / پایه Foot

در اصطلاح شعر * فارسی که وزن * آن کمی * و «مبتنی بر توالی خاصی از هجا * های کوتاه و بلند در یک مصرع *» (آبوق / ص ۱۷) است، رکن به دو معنی عطف می‌کند:

اول: هر یک از آهنگ‌های سه گانه‌ای است که از ترکیب صداهای متحرک و ساکن (مصوت و صامت) بدست می‌آید و مدار اوزان عروضی را می‌سازد. ارکان سه گانه عبارتند از:

۱- سبب و آن بر دو قسم است:

سبب خفیف: آهنگی است که از ترکیب یک متحرک (ه) و یک ساکن (ا) تشکیل می‌شود، مثل مَن - تَن - سَر - بَر (هه) سبب خفیف برابر با یک هجای بلند است (ه).

سبب ثقیل: آهنگی است که از ترکیب دو متحرک متوالی درست می‌شود مانند: همه -

zan. علامت آن (-) است.

۲) صامت + مصوت بلند؛ مثل با haa - بو buu
- بی bii (-).

هجای عروضی کوتاه: صامت + مصوت کوتاه، مثل نه - که - چو (U)، بدین ترتیب هجاهای بلند هر یک مرکب از سه واک یا حرف عروضی است (زیرا مصوت بلند برابر با دو واک است) و هجای کوتاه برابر با دو واک می باشد. به لحاظ عدد هجا، ارکان وزن شعر فارسی در چهار دسته جای می گیرند:

دسته اول: یک هجائی: سبب خفیف: متحرک + ساکن (ه) مثل «گر».

دسته دوم: دو هجائی: در این دسته سه رکن سبب ثقیل، و تد مقرون و وتد مفروق قرار می گیرند مثل: دل (هه) - مرا (هه) - خسته (هه).
دسته سوم: سه هجائی: فاصله صغری مرکب از دو متحرک + یک متحرک و یک ساکن (سبب ثقیل + سبب خفیف) (ههه) مثل: نکنی.

دسته چهارم: چهار هجائی: فاصله کبری مرکب از دو متحرک + دو متحرک و یک ساکن (سبب ثقیل + وتد مقرون) مثل: پَنَروم (ههههه)

چون از ترکیب و توالی این ارکان با یکدیگر اجزاء یا افاعیل عروضی حاصل می شود، رکن به معنی افاعیل عروضی نیز می باشد. برحسب نحوه ترکیب (سبب، وتد، فاصله) سه نوع افاعیل یا ارکان عروضی بدست می آید:

یک سبب و یک وتد

دو سبب و یک وتد

یک وتد و یک فاصله

چنانچه افاعیل از رکن های یکسان تشکیل

شده باشد بسیط هستند مثل آنکه هر دو از یک سبب خفیف و یک وتد مفروق تشکیل شده باشند. اما چنانچه افاعیل از رکن های متفاوت درست شده باشند، متشابه اند. در این ترکیب اختلاف میان دو رکن متشابه یا در کمیت است یا در کیفیت. برای مثال اختلاف بین فعولن و مفاعیلن کمی است زیرا فعولن از مفاعیلن یک سبب کمتر است:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{فَعُو هه} \text{ (وتد مقرون)} \\ \text{لُن هه} \text{ (سبب خفیف)} \end{array} \right\} \text{فعولن هه اه} \text{ (U--)}$$

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{مَفا هه} \\ \text{عی هه} \\ \text{لُن هه} \end{array} \right\} \text{مفاعیلن هه اه اه} \text{ (U---)}$$

هر دو افاعیل با وتد مقرون شروع می شوند اما فعولن دارای یک سبب خفیف است در حالی که مفاعیلن دارای دو سبب خفیف است یعنی دارای یک رکن اضافه است. چنانچه ترتیب قرار گرفتن سبب و وتد در افاعیل با یکدیگر تفاوت کند، اختلاف میان آنها کیفی خواهد بود مثل اختلاف بین مستفعِلن با مفعولات که «تألیف هر یک از دو سبب خفیف و یک وتد است الا آنکه وتد در یکی مجموع [مقرون] است و در دیگری مفروق».

(فغ ص ۱۴)

اجزا یا افاعیل عروضی که مدار اوزان و بحور هستند، مشتمل بر ده جزو می باشند: دو جزو پنج حرفی یا خماسی، و هشت جزو هفت حرفی یا سباعی به این قرار:

۱ - فَعُوْلُن: وتد مقرون (فعو) + سبب خفیف (لُن)

۲ - فَاعِلُن: سبب خفیف (فا) + وتد مقرون (عِلُن)

دیگر بدون تکیه است. به لحاظ نقشی که ارکان عروض انگلیسی در تشکیل اوزان دارد، این ارکان برابر با افاعیل عروض شعر فارسی می‌باشند. تعداد ارکان عروض انگلیسی شش جزو است بدین قرار:

(علامت U برای هجای بدون تکیه، و / برای هجای تکیه‌دار به کار می‌رود).

- 1_ iamb : U / : Cōntrōl
- 2_ anapest : UU / : Cōntrādict
- 3_ trochee : / U : stupīd stu pid
- 4_ Dactyl : / UU : Clumsīness
- 5_ spondee : // : snōw stōrm
- 6_ pyrrhic : UU : in the

از ترکیب تعداد معینی از هر یک از ارکان در هر سطر شعر، وزن شعر انگلیسی درست می‌شود.

Novel رمان

واژه انگلیسی novel از کلمه ایتالیایی novella (← ناوَلَا) به معنی «کوچک و نو» اقتباس شده است. اما در دیگر زبانهای اروپائی به جای کلمه ناول، از واژه رمان استفاده می‌شود که از رمانس* مشتق است. رمان در اصطلاح، روایتی (← روایت) نسبتاً طولانی است که شخصیتها (← شخصیت) و حضورشان را در سازمان‌بندی مرتبی از وقایع و صحنه‌ها تصویر کند. تعداد کلمات رمان از ۳۰ الی ۴۰ هزار تا کمتر نیست و حداکثری برای طول و اندازه واقعی آن وجود ندارد. هر رمان، شرح و نقلی است از زندگی و در برگیرنده عواملی چون کشمکش* شخصیت، عمل داستانی* صحنه*، پیرنگ* و درونمایه* می‌باشد.

- ۳- فاعلاتن: سبب خفیف (فا) + و تد مقرون (علا) + سبب خفیف (تُن)
- ۴- مفاعیلن: و تد مقرون (مفا) + سبب خفیف (عی) + سبب خفیف (لُن)
- ۵- مستفعلن: سبب خفیف (مُس) + سبب خفیف (تُف) + و تد مقرون (عَلُن)
- ۶- متفاعِلُن: فاصله صغری (مُتفا) + و تد مقرون (عِلُن)

- ۷- مفاعلتن: و تد مقرون (مفا) + فاصله صغری (عِلُن)
 - ۸- مفعولات: سبب خفیف (مَف) + سبب خفیف (عو) + و تد مفروق (لات)
 - ۹- فاع لاتن: و تد مفروق (فاع) + سبب خفیف (لا) + سبب خفیف (تُن)
 - ۱۰- مُس تفعِلُن: سبب خفیف (مُس) + و تد مفروق (تُفع) + سبب خفیف (لُن)
- در نظام آواشناسی و عروض جدید تقطیع* افاعیل به ترتیب زیر است:

- ۱- فَعُولُن: -U-
- ۲- فاعِلُن: -U-
- ۳- فاعلاتن: -U--
- ۴- مفاعیلن: ---U-
- ۵- مستفعلن: -U--
- ۶- متفاعِلُن: -U-UU-
- ۷- مفاعلتن: -UU-U-
- ۸- مفعولات: U---
- ۹- فاع لاتن: -U-
- ۱۰- مُس تفعِلُن: -U--

(فع/آبَعوق/بوقع)

در نظام عروضی شعر انگلیسی که وزن آن ضربی (← وزن) است، هر رکن مجموعه چند هجاست که یکی تکیه* دار و یک یا دو هجای

(← حادثه مستقل) تشکیل شده است. در این رمان‌ها، نویسنده اشخاص اصلی (← شخصیت اصلی) را در موقعیتهای حادثه‌ای گوناگونی قرار می‌دهد، به همین سبب دانیل دفو را آغازگر رمان حادثه‌ای* نامیده‌اند.

ولی نخستین کسی که نوشتن رمان شخصیت را آغاز کرد ساموئل ریچاردسون بود که در سال ۱۷۴۰ رمان پامپلا را نوشت.

تمییز رمان حادثه‌ای از رمان شخصیت چندان آسان نیست اما می‌توان گفت در نوع اول، تمرکز داستان به طور عمده بر عملکرد شخصیتها و سرانجام داستان متمرکز است حال آنکه در رمان شخصیت بر انگیزه اشخاص در ارتکاب اعمال و بر جریان تحول و دگرگونی فردی آنان تأکید می‌شود.

در زبان فارسی، نویسندگان ایرانی نخستین‌بار با ترجمه رمان‌های فرانسوی مثل تلماک/ فنلن به ترجمه علی‌خان ناظم حکمت (۱۳۰۴ ه‍.ق) و رمان‌های کنت مونت کریستو، سه تفنگدار، لونی چهاردهم/ الکساندر دوما ترجمه شاهزاده محمد طاهر میرزا اسکندری با رمان آشنائی پیدا کردند و بعداً از این طریق رمان‌های انگلیسی، آلمانی، و ترکی را شناختند. اما از حیث سابقه، نخستین قصه‌های بلند فارسی که بر محور حوادث تاریخی پیش از اسلام استوار بود تا رسیدن به حد رمان هنری فاصله بسیار داشت، اگرچه نوشتن اینگونه قصه‌ها در عرصه داستان‌نویسی، زمینه‌ای نو پیش روی نویسندگان باز کرد. از نوع این قصه‌های بلند، سمک عیار و دارابنامه را می‌توان نام برد.

نخستین نویسنده‌ای که تلاشی تازه برای

در زبان فارسی، چون نویسندگان ایرانی نخستین‌بار بواسطه ترجمه رمان‌های فرانسوی با این گونه از ادبیات داستانی* آشنائی یافتند، لفظ رمان برای آن رایج و معمول شد.

از حیث تاریخی، رمان رازآلوده عواملی به شرح زیر دانسته‌اند:

- ظاهراً منشأ رمان، از جهتی قصه‌های* کوتاه و مشغوری بوده است که در قرن چهاردهم در ایتالیا رواج داشت و به آن نوول* می‌گفتند. مشهورترین این قصه*ها، مجموعه دکامرون/ بوکاچیو است.

- روایت پیکار سک را سلف دیگر رمان دانسته‌اند. این قسم روایت در قرن شانزدهم در اسپانیا پدید آمد و به سایر نقاط اروپا راه یافت. دون‌کیشوت/ سروانتس (اسپانیائی) و ژیل بلا/ لوساژ (فرانسوی) از نمونه‌های درخشان و اولیه روایت پیکار سک است.

- دیگر منبع الهام* رمان، نوع ادبی (← انواع ادبی) خاصی است که در قرن هفدهم در انگلستان پدید آمد و به آن "The character" می‌گفتند. در این نوع ادبی، نویسندگان طرح* هائی کلی و قلم‌انداز از اشخاص مختلف و شیوه‌های کلی زندگی آنان به قلم می‌کشیدند.

اما رمان به معنی امروزی و با کسب جنبه‌های فنی، از اوایل قرن هجدهم در انگلستان پدید آمد. دانیل دفو در سال ۱۷۱۹ رمان رابینسون کروزوئه و در سال ۱۷۲۲ رمان مول فلاندرز را نوشت. این رمان‌ها هر دو از ساختار* روایت پیکار سک برخوردارند و پیرنگ آنها از اتصال حوادث استقلال یافته

تنگدستی دچار شده است و در همین حال گرفتار عشق دختر عمه ثروتمند خود می‌شود.

در زمینه‌های دیگر اجتماعی، عباس خلیلی روزگار سیاه (مهر ۱۳۰۳)، انتقام (مرداد ۱۳۰۴)، انسان (۱۳۰۴) و اسرار شب (فروردین ۱۳۰۵) را نوشت و حاجی میرزا یحیی دولت‌آبادی رمان شهرناز را به رشته تحریر درآورد. موضوع غالب این رمان‌ها، عشق‌های ناکام، بدبختی و مظلومیت زنان بوده است.

در این میان اولین رمانی که موضوع متفاوتی داشت مجمع دیوانگان/ صنعتی‌زاده بوده است (۱۳۰۳ ش). مجمع دیوانگان در عین حال اولین رؤیای مدینه فاضله و اولین رمان آرمانشهری (← ادبیات آرمانشهر) در زبان فارسی محسوب می‌شود.

(استن)

اما ظهور حقیقی رمان در زبان فارسی تحت تأثیر دو جریان رخ داد: اول کاربرد زبان ساده در نشر* توسط علی‌اکبر دهخدا در مجموعه مقالات چوند و پرند و دوم با آثار محمدعلی جمال‌زاده که با استفاده از زبان مردمی و محاوره‌ای و با توصیف مفصل شخصیت‌ها، رمان را به ابزاری فعال، زنده، و کارآمد در عرصه داستان‌نویسی معاصر ایران بدل کرد (رمان‌های قلش دیوان، صحرای محشر و راه آب‌نامه).

قالب رمان در داستان‌نویسی مغرب زمین که خاستگاه اصلی رمان است از نیمه دوم قرن نوزدهم جایگزین بسیاری از دیگر قالب‌های ادبی شده است.

امروزه بابه کارگیری امکانات تازه در زمینه

نوشتن رمان به شیوه اروپائیان آغاز کرد، محمدباقر میرزا خسروی بود که یک رمان تاریخی به نام شمس و طغرانوشت. این رمان سه جلد است و هر جلد نامی جداگانه دارد: جلد ۱، شمس و طغرا، جلد ۲، ماری ونیسی؛ جلد ۳، طغرا و همای. موضوع رمان شمس و طغرا از وقایع دوران حکومت مغولان برگزیده شده است و تاریخ نگارش آن ۲۸ - ۱۳۲۷ هجری قمری می‌باشد. در این رمان، اگر چه نویسنده تحت تأثیر رمان‌های آلکساندر دوما کار تازه‌ای انجام داده است، قهرمانان و نوع عشق آنها به یکدیگر بیشتر به قصه‌ها و منظومه‌های عشقی ایرانی شباهت دارد.

نویسنده دیگری که آغازگر رمان تاریخی بوده است، شیخ موسی کبودر (تر) آهنگی است که رمان عشق و سلطنت یا فتوحات کورش کبیر را در سال ۱۳۳۴ ه.ق. به پایان رسانید. موضوع این داستان از مطالب تاریخی هرودوت، مورخ یونانی درباره تولد و حکومت کورش اقتباس شده است.

پس از این دوتن باید از میرزا حسن‌خان بدیع نصرت‌الوزاره با رمان داستان باستان یا سرگذشت کورش (۱۲۹۹ ش)، صنعتی‌زاده با رمان‌های دام گستران یا انتقام‌خواهان مزدک (۴۴ - ۱۳۳۹ ه.ق.) و رمان مانی نقاش (۱۳۴۵ ه.ق.) نام برده شود.

دسته دوم از رمان‌های اولیه ایرانی به موضوعات و واقعیات اجتماعی می‌پرداختند. از جمله این دسته باید تهران مخوف (۱۳۴۱ ه.ق.) به قلم مشفق کاظمی را نام برد. این رمان بر محور زندگی جوان اشراف‌زاده‌ای دور می‌زند که به فقر و

در این رمان، نویسنده تلاشهای دخترک پیشخدمتی را به تصویر می‌کشد که در همه حال و با وجود فشارهای بسیار، شرافت و پاکدامنی خود را حفظ می‌کند.

در داستان نویسی فارسی، رمان‌های هما محمد حجازی و من هم گریه کرده‌ام/ جهانگیر لیلی از نوع رمان احساسگرانه محسوب می‌شوند.

رمان اعترافی / Confessional Novel

شاخه‌ای از ادبیات اعترافی* است و آن رمانی (← رمان) است که نظیر ترجمهٔ احوال* و زندگینامهٔ شخصی* می‌باشد. رمان اعترافی به شیوهٔ اول شخص (← راوی اول شخص) روایت* می‌شود. از نمونه‌های آن می‌توان سقوط/ آبرکامو و حرف و سکوت/ محمود کیانوش را نام برد.

(اد)

رمان برگشتی / رمان انعکاسی

Involuted / Reflexive Novel

نوعی رمان نو* است. همانطور که از عنوان آن بر می‌آید شیوهٔ عمل رمان برگشتی یا انعکاسی بر ثبت ادراکات حسی راوی خودآگاه* آن استوار است و در مرکز آن باز یک راوی خودآگاه دیگر قرار دارد و به نوبهٔ خود ادراکات حسی او را ثبت می‌کند و این زنجیره می‌تواند تا هر کجا که نویسنده بخواهد و بر حسب مهارت او در پیچاندن خواننده ادامه یابد. نمونهٔ درخشان چنین رمانی، جاعلان آندره ژید است (۱۹۲۶). این رمان یادداشتهای روزانهٔ یک نویسنده راجع به رمانی است که می‌نویسد و آن رمان هم به نوبهٔ خود یادداشتهای روزانهٔ یک نویسنده است که می‌خواهد رمانی بنویسد. به این

زاویه دید*، کاربرد نماد*، صناعات سینمایی، و نیز بدعتگذاری (← بدعت) در قالبهای (← قالب) داستانی و استفاده از مضامین (← مضمون) نو رمان به مراحل تازه‌ای از رشد و کمال نائل شده است و از امکانات بیانی گسترده‌ای بهره می‌گیرد. این مسئله به پیدایش اقسام متنوعی در رمان نویسی منجر شده است که از آن جمله می‌توان به رمان روانشناختی* رمان تبلیغی* رمان ناحیه‌ای* رمان مراسله‌ای* و... اشاره کرد. علاوه بر اینها، تجربه گرانی دهه‌های اخیر در عرصه رمان نویسی موجب افراطی‌گری‌های بنیادین و ظهور انواع تازه‌ای از رمان مثل رمان نو*، ضد رمان*، رمان انعکاسی* و غیره شده است.

رمان احساسگرانه

Novel of Sensibility / Sentimental Novel

نوعی رمان* که در قرن هجدهم در انگلستان رواج یافت. موضوع رمان احساسگرانه بر این نکته استوار است که پیروی از اخلاق نیکو و حفظ شرافت، در نهایت پاداشی نیکو در پی دارد. به دیگر سخن آنچه در اصطلاح عدالت ادبی* نامیده می‌شود، در رمان احساسگرانه نشان داده می‌شود.

نویسنده در این نوع رمان مانند کمدی احساسگرانه* مردم طبقهٔ متوسط را به عنوان قهرمانان داستان* برمی‌گزیند و به پیروی از طرز تفکر آنان، بیان احساسات را تجلی زهد و تقوا می‌داند. در این قسم رمان، احساسات و هیجانات عاطفی اشخاص به طرز مبالغه* آمیز نشان داده می‌شود. از بین رمان‌های احساسگرانه در ادبیات انگلیسی می‌توان پامپلا/ ساموئل ریچاردسون را نام برد.

استفاده از جابه جایی* و تناقض*، و حضور پررنگ نویسنده در اثر (بر خلاف پوشیدگی و انکار وجود نویسنده در رمان مدرن). از نمونه های رمان پست مدرن می توان صندلی راننده موریل اسپارک، بخت برگشتگان / ب. س. جانسون، نام نبردنی / بکت، در دهه پنجاه / لئونارد مایکر، شاه، بی بی، سرباز / ناباکوف.

(به مصص ۲۷۶-۲۷۷، فائاری)

Historical Novel

رمان تاریخی

رمانی (← رمان) است که نویسنده آن، تاریخ و مواد تاریخی را دستمایه داستان* خود قرار می دهد. اشخاص رمان تاریخی گاه حقیقی و گاه خیالی هستند و صحنه های آن واقعی می باشند. در این نوع رمان غالباً عصر و دوره ای تصویر* می شود که در آن دو عامل فرهنگی با هم در کشمکش* اند: فرهنگی که در حال مُردن است و فرهنگی دیگر که در حال زاده شدن است.

در ادبیات داستانی* فارسی، رمان نویسی با نوشتن رمانهای تاریخی آغاز شد مثل: شمس و طغرا / محمدباقر میرزا خسروی، عشق و سلطنت یا فتوحات کورش / شیخ موسی کبودر (تر) آهنگی نثری، داستان باستان / حسن بدیع، دام گستران یا انتقامخواهان مزدک / صنعتی زاده کرمانی. از نمونه های جدیدتر رمان تاریخی در فارسی آشیانه عقاب / زین العابدین مؤتمن شایان ذکر است.

در ادبیات داستانی بریتانیا، سروالتر اسکات، نویسنده اسکاتلندی، ماجرای بیشتر رمان های خود را بر حوادث و اشخاصی که حقیقت تاریخی دارند بنا می نهد که از بین آنها رمان آیوانهو قابل ذکر است. از جمله نمونه های

ترتیب آنچه بدست می آید یادداشت های متوالی از زنجیره موضوعاتی است که مثل تصاویر تو در تو هر کدام موضوع تصویر بعدی می باشد و همه آنها انعکاس وضع ذهنی راوی است. نمونه دیگر آتش رنگ پریده / ناباکوف است. در این رمان ناباکوف با استخدام جناس* ها و شوخی های چند زبانه، در آمیختن اطلاعات محرمانه راجع به پروانه ها (علمی که خودش در آن دانشمند برجسته ای بود)، و شگردهایی از بازی شطرنج، جدول، و سایر بازی ها به نقیضه* سایر رمانها و رمان خود می پردازد و دام های بسیاری بر سر راه خواننده بی احتیاط می نهد. این شگردها همانست که گاه در آثاری با عنوان ضد رمان* به کار می روند.

رمان پروتاریا (← رمان تبلیغی)

رمان پست مدرن / رمان پسانوگرا

Post Modern Novel

اصطلاح پست مدرنیسم* به جریان های فرهنگی و ادبی دهه ۱۹۵۰ به بعد عطف می کند. رمان پست مدرن با آثار ساموئل بکت، جان فاولز، ریچارد برتینگ، مارگارت دربل، کرث ونگات و دیگران شناخته شده اند. ویژگی های رمان پست مدرن عبارتند از: وجود منطق معنا باختگی، عدم قطعیت در آثار بخصوص در پایان آنها، وجود راوی* اول شخص که درگیر پیچیدگی های عصرنوست و معمولاً فردی منزوی و غرق در شک و تردیدهاست، پایان داستان* ها به صورت تقلید مسخره آمیز رمان های کلاسیک (← کلاسیسیسم)، برهم زدن قانون انسجام بین اجزای گوناگون با

درخشان رمان تاریخی در ادبیات غیرانگلیسی رمان جنگ و صلح / لوتولستوی را می توان نام برد.

(نمونه ها به نقل از اد)

رمان تبلیغی Thesis / Propaganda Novel

نوعی رمان* است که نویسنده در آن به طرح مشکلی اجتماعی، سیاسی، یا مذهبی می پردازد و در جریان نشان دادن این مشکلات نظر خاصی را القاء می کند. رمان تبلیغی دو نوع دیگر یعنی رمان جامعه شناختی (Sociological) و رمان پرولتاریا (Proletarian) را هم در بر می گیرد.

در رمان جامعه شناختی نویسنده ضمن تأکید بر شرایط اقتصادی و اجتماعی جامعه، تأثیرات این شرایط را بر اشخاص بررسی می کند. در این زمینه، کلبه عمو تم / هاریت بیچر استو، جنگل / اپتون سینکلر، خوشه های خشم / جان اشتاین بک، مویه کن سرزمین محبوب / آلن پیتون در ادبیات اروپائی - امریکائی، و گامهای پیمودن / نسیم خاکسار در ادبیات فارسی قابل ذکرند.

در کلبه عمو تم نویسنده به شرح مظلومی که بر سیاهان جامعه امریکائی رفته است می پردازد. در خوشه های خشم رکود اقتصادی دهه ۱۹۳۰ در جامعه امریکائی و تأثیر این رکود بر زندگی کشاورزان تصویر می شود؛ و در جنگل، نویسنده شرایط سوداگرانه کشتارگاهها را در امریکا به قلم می کشد. در رمان پرولتاریا که چندان تفاوتی با نوع جامعه شناختی ندارد، نویسنده شرایط مشقت بار زندگی طبقه کارگر را موضوع اثر خود قرار می دهد.

Romanticism رمانتیسیم، نهضت

کلمه «رمانتیک» از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می رفت. پس از آنکه در سال ۱۶۷۶ به زبان فرانسه وارد شد تا مدتها به معنی خیال انگیز و افسانه ای (← افسانه) به کار برده می شد. از اواخر قرن هجدهم نویسندگان و شعرای کلاسیک (← مکتب کلاسیک) این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رمانتیسیم استفاده می کردند و نویسندگان جدید هم این کلمه را بر خود پذیرفتند.

(ما)

از آن زمان تاکنون در حدود یازده هزار تعریف و معنی برای اصطلاح رمانتیک ارائه شده است که موجب دشواری در ارائه تعریفی جامع و دقیق برای این واژه می شود. اما به طور کلی رمانتیسیم نهضتی (← نهضت) فلسفی و ادبی است که از اواخر قرن هجدهم در کشورهای انگلستان، آلمان، شمال اروپا و فرانسه پدید آمد. این نهضت با دوره پیش رمانتیک یا عصر احساسیگری* آغاز شد.

ویژگی عمده دوره پیش رمانتیک داخل شدن عواطف و احساسات فردی در شعر* و ادبیات است اما شعرای این دوران کماکان پایبند به قالب ها (← قالب) و فورمول های گذشتگان بودند.

پیدایش رمانتیسیم معلول عوامل اجتماعی متعددی بوده است که از آن میان می توان به دگرگونی بافت جامعه اروپائی و تبدیل آن از شکل فئودالی به بورژوائی، تحقق انقلاب کبیر فرانسه و تأثیرات آن بر روشنفکران و نویسندگان اشاره کرد. در زمینه ادبی، انتشار

«من همواره در آنچه می‌بینم به دنبال تشابه چیزی هستم که در پس اکنون و آن شیء ملموس و مادی وجود دارد».

وردزورث در مقدمه بالادهای غنائی شعر خوب را مکرراً غلیان خود جوش احساساتی قوی می‌نامد که با تأمل و آرامش کنترل می‌شود. بنابراین دیگر، به زعم نوکلاسیک‌ها که شعر را بازتاب اعمال و کردار انسانها در حین انجام کار تعبیر می‌کردند، جوهرهٔ اصلی شعر، احساسات، تألمات، و خوشیهای خود شاعر است. در نظر وردزورث اگر شعری زاینده و بالنده باشد باید خودجوش باشد یعنی جریان سرایش آن فارغ از قواعد و اصول موردنظر نوکلاسیک‌ها باشد. جان کیتز در این باره حتی فراتر می‌رود و می‌گوید: «اگر بناست شعر به طور طبیعی مانند برگهای درخت فرو نریزد، بهتر است اصلاً به دنیا نیاید». کالریج نیز می‌نویسد که شعر چون گیاهی رستنی بنا بر فطرت خود شکل و قالب نهائی را پیدا می‌کند.

موضوع اشعار رمانتیک‌ها عموماً طبیعت بیرون بوده است. اما در این اشعار طبیعت هدف نیست بلکه انگیزه‌ای است که شاعر را به تفکر و اندیشه وامی‌دارد. در نتیجه بسیاری از اشعار با اهمیت رمانتیک‌ها در واقع اشعاری متفکرانه و پر احساس است که بر محور مسائل مهم بشری می‌گردد. وردزورث می‌گوید: «اندیشهٔ انسان جایگاه من و اقلیم اصلی ترانهٔ من است».

اشعار رمانتیک‌ها، مستقیم یا غیرمستقیم، غالباً راجع به تلاطمها و جریانهای روحی شاعر است. اما در هر صورت شخصی که

اشعار اوسیان، شاعر حماسه*سرای اسکاتلندی توسط کشیشی اسکاتلندی به نام مک فزسون و اشاعهٔ ادبیات قرون وسطی و آثار شکسپیر در اروپا، گرایش جدیدی را در بین شعرا و نویسندگان پدید آورد.

این عوامل موجب بی‌اعتباری ارزشهای شده که مورد قبول نویسندگان نوکلاسیک (- نوکلاسیسیسم) بود (ارزشهای نظیر حفظ سلسله مراتب اجتماعی، حاکمیت خرد و عقل سلیم بر دنیای هنر و ادبیات، گریته‌برداری از نویسندگان و شعرای یونان و روم باستان). انتشار کتاب بالادهای غنائی اثر مشترک دو شاعر انگلیسی، ویلیام وردزورث و ساموئل کالریج تبلور اوج این تحول فلسفی و ادبی بود.

وردزورث در مقدمهٔ بالادهای غنائی انتخاب موضوعاتی را که از زندگی مردم عادی گرفته شده، و بیان این موضوعات را به زبانی ساده توصیه می‌کند. پس از وردزورث، کالریج و جان کیتز و برخی دیگر، زمینهٔ اشعار خود را از اقلیمهای اسرارآمیز و دوردست و گذشته‌های دور برمی‌گزیند. ویلیام بلیک، وردزورث، و شلی در اشعار خود پرسونا*ی شاعر پیامبر گونه‌ای را برمی‌گزینند و بیانی روایی به اشعار خود می‌بخشند. استفاده از نماد* نزد شعرانی چون بلیک و شلی جنبهٔ دیگری از این ابتکار و ابداع* در رمانتیک‌ها را نشان می‌دهد. استفاده از نماد نشان می‌دهد که این شعرا از جهان‌بینی خاصی برخوردارند. به موجب این جهان‌بینی، اشیاء علاوه بر خصوصیت‌های ظاهری خود، دارای مفاهیمی پنهان نیز هستند. شلی در این باره می‌نویسد:

جای پرداختن به کلیات و مسائل عمومی که در دوره نوکلاسیک رواج داشت، به فرد پرداختند. از اینرو دیدگاه رمانتیک‌ها، دیدگاهی شخصی و درون‌گرایانه است (← انقُسی).

از نظر رمانتیک‌ها سرشت انسان خوب است و بدی او ناشی از شرایطی است که از بیرون بر وی تحمیل می‌شود. بهترین نمونه چنین دیدگاهی، ژان والژان، شخصیت اصلی بینوایان است.

رمانتیک‌ها برخلاف کلاسیک‌ها که به وجود سلسله مراتب در نظام هستی و اجتماعی معتقد بودند (← زنجیره بزرگ هستی)، تمامی جهان را کلیتی واحد می‌دانستند. از دید آنان، انسان رابطه‌ای حیاتی با نظام آفرینش دارد.

رمانتیک‌ها برخلاف کلاسیک‌ها که در آثار خود به انسانهای برجسته و قهرمانان شناخته شده می‌پرداختند، به انسان عادی و کودک روی آوردند. این چرخش و دگرگونی از بینش رمانتیکی سرچشمه می‌گیرد. براساس این بینش، کودک بیش از انسانهای دیگر به طبیعت نزدیک است؛ کودک هنوز دچار فساد و تخریب نشده است و به این خاطر زبان پاک طبیعت را به خوبی درک می‌کند.

از حیث ادبی نیز شعرای رمانتیک به جای پایبندی به سنتها (← سنت)، در انتخاب مطلب، قالب ادبی، سبک* انشا، و زبان شعری، شعرانی مبتکر و بدعتگذار (← ابداع) هستند.

رمان جامعه‌شناختی (← رمان تبلیغی)

موضوع شعر است، انسانی است بریده از اجتماع و درگیر یک جستجوی طولانی و بی‌پایان. در بسیاری از آثار رمانتیک‌ها شخصیت اصلی* معمولاً عصیانگری است که بر ضد شرایط حاکم عصیان می‌کند («یهودی سرگردان»).

رمانتیک‌ها با تأکید بر اهمیت قوه مخیله در واقع بنیاد تفکر نوکلاسیک*ها را که بر عقل سلیم و قوه تمییز تکیه داشت درهم فرو ریختند.

از حیث تطور تاریخی، نهضت رمانتیسیم در حیات خود سه گرایش متفاوت را تجربه می‌کند:

رمانتیک اجتماعی: در آثار کسانی چون ویکتور هوگو و ویلیام بلیک و در دیدگاه‌های خاص آنان نسبت به خوبی فطری بشر و نقش مخرب شرایط ناعادلانه اجتماع و نهادهای اجتماعی در فساد اخلاقی بشر.

رمانتیک عرفانی: اعتقاد به وجود جان جهان و منشأ ربوبی روح بشر که منجر به میل شدید به بازگشت به این مرحله از زندگی روحانی نزد پاره‌ای از شعرای رمانتیک نظیر وردزورث گردید.

رمانتیک تخیلی: تمایل به سفر حقیقی یا تخیلی به سرزمین‌های دوردست، اعصار گذشته و حتی جهان افسانه برای نیل به اعتلای معنوی و روحانی که بشر از آن دور افتاده است. اشعار کالریج، شلی و کیتز بیانگر این گرایش هستند.

به طور خلاصه ویژگیهای عمده و اساسی رمانتیسیم از این قرار است:

اندیشمندان و نویسندگان رمانتیک به

رمان جریان سیال ذهن

Novel of Stream of Consciousness

نوع جدیدتر رمان روانشناختی* است که موضوع کار آن سیر بی‌وقفه، ناهموار و بی‌پایان جریان سیال ذهن* یک یا چند تن از شخصیت‌های (- شخصیت) داستان* است. در این نوع رمان، نویسنده ادراکات و افکار شخصیت‌های داستان خود را همچون رویدادی معمولی، به ظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هدف خاصی با بی‌نظمی در کنار هم قرار می‌دهد و ارائه می‌کند؛ در نتیجه افکار و احساسات بی‌توجه به تطابق منطقی آنها ظاهر می‌شوند، اختلاف میان خواب و بیداری از میان برداشته می‌شود، و قواعد دستوری زبان در هم می‌ریزد. از نمونه‌های برجسته رمان جریان سیال ذهن، رمان خشم و هیاهو/ ویلیام فاکنر و شازده احتجاب/ هوشنگ گلشیری است. (اد)

رمان حادثه‌ای Novel of Incident

رمانی (- رمان) است که در آن کمابیش داستان* بر محور حوادث گسسته و ناپيوسته می‌گردد و پیرنگ* و شخصیت* یا شخصیت‌های داستان تابع حوادث داستان است. در چنین رمانی ساختمان پیرنگ* سست است و بیشتر بر حوادث هیجان‌انگیز و جالب توجه تأکید می‌شود؛ حادثه پشت حادثه می‌آید و هول و ولا*ی کاذبی ایجاد می‌کند. از نمونه‌های آن می‌توان به رابینسون کروزوئه/ دانیل دفو و سه تفنگدار/ آلكساندر دومای پدر اشاره کرد.

رمان روانشناختی Psychological Novel

رمانی (- رمان) است که نویسنده در آن به

بیان جریانهای ذهنی و حالات پیچیده عاطفی و محرکهای درونی شخصیتها (- شخصیت) در انجام اعمالی که از ایشان سر می‌زند، می‌پردازد. این نوع رمان، تحت تأثیر درونگرایی رمانتیسیم (- رمانتیسیم) و تحقیقات روانکاوی فروید و پاولف پدید آمد. نویسندگان رمان روانشناختی پیش از آنکه به شرح نتایج اخلاقی کار شخصیت‌های داستان بپردازند، به بررسی و بازگویی انگیزه‌های درونی آدم‌ها می‌پردازند.

فئودور داستایوسکی و لوتولستوی نخستین نویسندگانی بوده‌اند که با دیدی تحلیل‌گرانه و روانکاوانه با شخصیت‌های داستانی خود برخورد کرده‌اند. پس از ایشان، از جمله معروفترین نویسندگانی که به نوشتن رمان روانشناختی روی آورده‌اند، ژوزف کنزاد، مارسل پروست، و هنری جیمز شایان ذکراند. شیوه بیان در رمان روانشناختی، تک‌گویی درونی* و جریان سیال ذهن* است که شیوه اخیر بیشتر در نوع جدیدتر رمان روانشناختی یعنی رمان جریان سیال ذهن به کار گرفته می‌شود. (اد)

رمان زمین Novel of the Soil

نوع خاصی از رمان ناحیه‌ای* است که بر محور مبارزات انسان در برابر زمینهای کم حاصل و فقیر، و تصویر زندگی سخت این آدمها در برابر قوای نامساعد طبیعی دور می‌زند. محیط این رمان‌ها معمولاً در مناطق روستائی قرار دارد.

رمان زمین به عنوان نوعی مستقل در رمان‌نویسی قرن بیستم پدید آمد و از معروفترین نمونه‌های آن خاک خوب/ پرل

باک و جاده تنباکو / ارسکین کالدول است.

(اد)

رمان ساگا / رمان فامیلی

Saga در ادبیات قرون وسطای اسکاندیناوی و ایسلند عنوان روایت‌های (← روایت)، مثوری است که دربارهٔ خاندانی نامدار، قهرمانی نام‌آور، یا کارهای قهرمانانهٔ شاهان و جنگجویان بوده است.

در رمان *نویسی معاصر این اصطلاح به رمانی اطلاق می‌شود که موضوع آن بر محور زندگی فامیلی بزرگ دور می‌زند. معمولاً اینگونه داستانها (← داستان) از مجموعهٔ چند رمان تشکیل می‌شود که همگی به یکدیگر مربوط هستند و موضوع اصلی را دنبال می‌کنند. نمونهٔ برجستهٔ رمان ساگا در ادبیات انگلیسی مجموعه رمانی است با نام ساگای خاندان فورسایت / گالزورثی. در ادبیات غیرانگلیسی نیز رمان یوسف و برادرانش / توماس مان در چهار کتاب نمونهٔ دیگری از رمان ساگا است.

رمانس / منظومه رمزی / عشقنامه

Romance رمانس به معنی قصهٔ *های خیالی منظوم یا منثوری است که به وقایع غیرعادی یا شگفت‌انگیز توجه کند و ماجراهای عجیب و غریب و عشق‌بازی‌های اغراق‌آمیز یا اعمال سلحشورانه را به نمایش بگذارد. در قرن‌های نخستین میلادی، رمانس به قصه‌های منظوم، تاریخی یا غیرتاریخی اطلاق می‌شد. در قرن سیزدهم میلادی، قصه‌های ماجراجویانه، سلحشورانه و عاشقانه را رمانس می‌گفتند. قهرمان *رمانس انسان مَهذب‌بی بود که از زندگی روزمره دور بود و به ماجراهای

عاشقانه و شگفت‌انگیز و اسرارآمیز دلبستگی داشت، بنابراین رمانس‌ها با عشق‌های باشکوه و سلحشوری‌های اعجاب‌انگیز و اعمال جسورانه سروکار داشتند و بر امور غیرمعقول، غلو* و خوش‌باوری استوار بودند.

امروزه رمانس به آثاری گفته می‌شود که از رمان* متفاوت است و در آن نویسنده به تخیل* خود پر و بال می‌دهد و برخلاف نویسندهٔ رمان، در بند حقیقت مانند*ی داستان با جهان واقعی نیست. در رمانس، ماجراها به خودی خود معتبر هستند.

- رمانس قرون وسطی Medieval Romance: به طور کلی بر محور سه موضوع خلق شده‌اند: موضوعات برگرفته از دربار بریتانیا مخصوصاً آنهایی که از دربار شاه شارلمانی و شوالیه‌های او اقتباس شده‌اند. این رمانس‌ها به حماسه* شباهت‌هایی داشته‌اند.

در قرن چهاردهم در انگلستان دو رمانس مشهور پدید آمد؛ یکی رمانسی راجع به مردمان طبقهٔ متوسط با نام حکامهٔ هاوُلوک دانمارکی و دیگر رمانسی راجع به طبقهٔ اشراف و اعیان با نام سرگوبن و شوالیهٔ سبزپوش.

پس از اینها، رمانس مرگ آرثور / توماس مالوری در اواخر قرن پانزدهم نوشته شد. تا این زمان، قالب معمول برای رمانس از نظم* به نثر* تغییر یافته بود.

سنت‌های رمانس در بسیاری از آثار ادبی دورهٔ نوزائی* مثل اشعار آریستو و تاسو و منظومهٔ ملکهٔ پریان / اسپنسر همچنان ادامه یافت.

در دوران الیزابت*، شعرا و نویسندگان

دستخوش تغییر شد. ابتدا، اصطلاح رمانتیک به هر آنچه در رمانس امکان وقوع داشت، اطلاق می‌شد اما در اواخر این قرن و اوایل قرن نوزدهم، کلمه رمانس بر مفاهیمی چون خیالپردازی و تخیل* دلالت می‌کرد. در این زمان مفهوم تازه‌ای از رمانس در اذهان شعرا و نویسندگان رمانتیک شکل گرفت. این شعرا به بازآفرینی گذشته دور و جهان کهن رمانس پرداختند به طوری که رمانس به یکباره نماد تمام چیزهای باستانی و آرمانی و حتی نماد جوانی گمشده گردید.

بعدها در قرن نوزدهم بار دیگر گرایش به احیاء رمانس‌های قرون میانه در ادبیات انگلستان بالا گرفت، برای مثال آلفرد تنی سون در منظومه The Idylls of the King بار دیگر به موضوعات برگرفته از دربار شاه آرتور می‌پردازد.

در همین قرن داستانسرایان بزرگی چون سروالتراسکات، ناائیل هاوثرن، و جرج میردیت داستانهای بسیاری بسا الهام از رمانس‌های قرون وسطی خلق کردند.

دکتر سیروس شمیسا در بحث از انواع ادبی*، رمانس را ادامه حماسه* در اعصاری می‌داند که حماسه و اسطوره* عمر خود را سپری کرده‌اند. مضامین (مضمون) جنگها و سلحشوری‌های حماسی بر محور چند موضوع استوار است:

«گاهی شاهزاده‌ای برای به دست آوردن تاج و تخت غصب شده خود می‌جنگد. گاهی بر آن است تا دختری را که در چنگ جادویی یا دیوی اسیر است برهاند. در رمانس‌های فرنگی، شوالیه‌یی در جستجوی گریل

توجه خاصی به رمانس نشان دادند. دو رمانس مشهور این دوره، یکی آرکادیا (۱۵۹۰) در نثر اثر سرفیلیپ سیدنی و دیگری پاندوستو (۱۵۸۸) در نظم سروده گرین می‌باشند. در این دوران رمانس در برخی نمایشنامه‌ها مخصوصاً کمدی رمانتیک* راه یافت. اما رمانس از دیرباز مورد تمسخر و انتقاد نیز واقع شده است. نخستین کسی که به این کار پرداخت، جفری چاسر، شاعر انگلیسی قرن چهاردهم بود. او در نظیره‌ای (نظیره‌سازی) به نام حکایت سر توپاز سنت* ادبی رمانس را هجو* کرد. پس از او گه گاه، نویسندگان و شعرا به طرق مختلف این قالب* ادبی را دست انداخته‌اند. اما این سروانتس، نویسنده اسپانیایی قرن هفدهم بود که با کتاب دون کیشوت سنت ادبی رمانس را صریحاً به باد استهزا گرفت. این کتاب تأثیر ژرفی بر ادبیات انگلستان در قرن هفدهم برجا گذاشت و آثار بسیاری تحت تأثیر آن پدید آمد. در همه این آثار، سنت سلحشوری و قالب رمانس به استهزاء گرفته شده بود. با این حال در قرن هفدهم هنوز تمایل به داستانهای کهن مربوط به شوالیه‌ها در ادبیات انگلستان و فرانسه وجود داشت.

در قرن هجدهم پیدایش رمان* سبب شد تا دید نویسندگان در غالب داستانها متوجه مسائل خانوادگی و اجتماعی بشود. اما با ظهور رمان گوتیک* شکل جدیدی از رمانس احیا شد که به موجب آن غراب و نامعقولی حوادث در رمانس‌های قرون میانه به شیوه‌ای نو بازآفرینی شده است.

همزمان با ظهور رمانتیسیم*، مفهوم رمانس

(Grail)، جام مقدس حضرت عیسی در شام
آخر است».

(ص ۱۱۱-الف الف)

رمانس در ادامه حیات خود به رمان* بدل
گردید. نمونه‌های رمانس‌های فارسی
عبارتند از همای و همایون / خواجه‌ی کرمانی
و امیرارسلان نامدار که اولی نمونه ادبی است و
دومی از نوع عامیانه می‌باشد. خلاصه
امیرارسلان نامدار چنین است:

«امیرارسلان رومی پسر پادشاه روم بود. بنا
دیدن تصویری عاشق فرخ‌لقا دختر پطرس
شاه فرنگی شد. برای رسیدن به او جنگ‌ها و
پهلوانی‌های بسیار کرد و بسا از دیوان و
جادوان راکشت. حیل‌های دشمنان را نقش بر
آب ساخت و با اژدها نبرد کرد.

شخصیت‌های دیگر این رمانس فولادزره
دیو و مادر فولادزره و قمر وزیر هستند که به
بد نهادی شهره‌اند. این رمانس در دوره
ناصرالدین‌شاه ساخته شده و قبلاً سابقه‌ی
نداشته است.» (همان)

رمانس قرون وسطی (← رمانس)

رمان سیاه (← رمان گوتیک)

رمان فامیلی (← رمان ساگا)

رمان کمال

Bildungsroman / Erziehungsroman

این ترکیب در مقابل دو اصطلاح تقریباً
مترادف آلمانی به کار می‌رود و به رمانی
(← رمان) اطلاق می‌شود که بر محور رشد و
کمال شخصیت اصلی* داستان* دور می‌زند.
به عنوان نمونه رمان‌های دیوید کاپرفیلد/
چارلز دیکنز و کوه سحرآمیز/ توماس مان و
درازنای شب / جمال میرصادقی در حوزه

رمان‌ها کمال می‌باشند.

نوع خاصی از رمان کمال، رمان هنرمند
(Kunstlerroman) است. در این نوع رمان،
موضوع داستان بر تکوین و تکامل شخصیت
یک هنرمند از اوان کودکی تا هنگام کمال
هنری استوار است. از نمونه‌های درخشان
رمان هنرمند در ادبیات انگلیسی تصویر هنرمند
به عنوان مرد جوان/ جیمز جویس را می‌توان نام
برد. در این رمان، نویسنده تحولات و
حساسیتهای ذهنی و عاطفی خود را به سیاق
زندگینامه شخصی* به روایت* سوم شخص
و به زبانی شاعرانه شرح می‌دهد. در این
بازگویی مراحل مختلف زندگی عاطفی و
تکوینی نویسنده از زمان طفولیت تا دستیابی
به بلوغ فکری و کمال هنری تصویر می‌شود.

رمان کوتاه Short Novel

نوعی داستان* است که از داستان کوتاه*
طولانی‌تر است اما به اندازه رمان* نیست.
ای. ام. فاستر در تعریف رمان برای آن
حداقل پنجاه هزار کلمه را شرط می‌داند. از
اینرو رمان‌هایی را که کمتر از این مقدار
هستند، می‌توان رمان کوتاه نامید. در فارسی
شازده احتجاب/ هوشنگ گلشیری و در
انگلیسی رمان قلب تاریکی/ جوزف کُنزاد
نمونه‌های رمان کوتاه هستند.

رمان کوتاه را ناوُلِت* و ناوِلَا* داستان
بلند* هم می‌نامند.

رمان گوتیک / رمان سیاه Gothic Novel

اصطلاح گوتیک صفت نسبی قبیله‌ای آلمانی
به نام گُت (goth) بوده است. بعدها این واژه به
اهالی آلمان اطلاق شد و رفته‌رفته به معنی آنچه
دارای ویژگیهای قرون وسطی است به کار رفت.

ادگار آلن پو و ناتانیل هاوتورن می شود.
رمان فراسله ای (← روایت فراسله ای)

رمان ناحیه ای Regional Novel

رمانی (← رمان) است که نویسنده در آن بر گفتار و آداب ناحیه جغرافیائی خاصی تأکید دارد. این تأکید تنها به معنی صبیغه ای بومی و محلی (← صبیغه محلی) نیست بلکه نظر به تأثیری دارد که عوامل ناحیه ای و اقلیمی بر خلق و خوی اشخاص، طرز فکر، عواطف و اعمال آنان بر جا می نهد.

در ادبیات انگلیسی، توماس هاردی محیط داستانی خود را از منطقه ویسکس (غرب انگلستان)، و ویلیام فاکنر محیط خود را از اعماق جنوب امریکا برمیگزینند و داستانهای خود را راجع به مردمان این نواحی می نویسند.

در ادبیات فارسی، رمان کلیدر/ محمود دولت آبادی، و تنگسیر/ صادق چوبک نمونه های رمان ناحیه ای می باشند.

رمان نو Neveau Roman

نوعی رمان* مدرن (← مدرنیسم) است که توسط آلن رب گریه و با رمان حسادت (۱۹۵۷) در فرانسه معرفی شد.

در رمان نو نویسنده تمام عناصر پذیرفته شده رمان را نظیر پیرنگ*، شخصیت پردازی*، توصیف وضع روحی افراد، فضا سازی منطقی (زمان و مکان)، و ارجاع به جهانی که اثر در آن متولد می شود و زندگی می کند همه و همه را زیر پا می نهد. در رمان حسادت نویسنده با چنین شیوه ای صرفاً به بیان یک مجموعه از ادراکات دیداری شخصیت* رمان می پردازد که ما خودمان باید آنها را با گره برداری از

در معنی اخیر اصطلاح معماری گوتیک برای توصیف معماری در قرون وسطی رواج یافت. گنبد های نوک تیز و سردابه های تنگ و بساریک و مرموز از ویژگی های چنین معماری ای بود. این نوع معماری باردیگر در نیمه دوم قرن هجدهم در اروپا و مخصوصاً در انگلستان احیا شد. هوراس والپول نویسنده انگلیسی در سال ۱۷۶۴ میلادی با الهام از محیط اینگونه قلعه ها و قصرها، داستانی (← داستان) با نام قلعه اُترانتو نوشت. این داستان آغازگر نوع خاصی از داستان شد که بعدها رمان گوتیک از آن تولد یافت.

محیط داستانی رمان گوتیک یا رمان سیاه غالباً قلعه ها و قصرهای نیمه تاریک قرون وسطی است. وجود سیاهچال، راهروهای تاریک زیرزمینی، درهای متحرک، عواملی چون روح، غیبت های مرموز و حوادث غیرطبیعی از مشخصات رمان گوتیک می باشد. از جمله داستانهای که الهام بخش رمان گوتیک بودند می توان اسرار آدولفو/ آن رادکلیف (۱۷۹۴) و راهب / ماتئو گریگوری لوئیس (۱۷۹۷) را نام برد.

رفته رفته، معنی گوتیک از انحصار داستانهای که محیط آنها مربوط به قرون وسطی است به درآمد و بیانگر داستانهای شد که حوادث غیرعادی، خشن و غیرمنطقی را در فضائی مرموز و ترسناک با آدمهائی نامتعادل روایت می کند. اصطلاح گوتیک در این معنی شامل بسیاری از رمان ها چون فرانکشتین/ مری شلی، خانه قانون زده و تجربه های بزرگ / چارلز دیکنز، معبد و آبسالم / ویلیام فاکنر و داستانهای دلهره آور

«درباره گزارشات مرگ من بسیار غلو شده است.»

بعضی منتقدان حوزه رندانه گوئی را در ادبیات به کاربرد سخنان ساده و سهل انگارانه برای مطالب با اهمیت بسط داده‌اند. سطر پایانی شعر مایکل / وردزورث چنین است: «و هرگز سنگی را به بالا نکشید».

شکل خاصی از رندانه گوئی تخفیف یا *litotes* یا *البات* با نفی (*litotes*) است. واژه *litotes* در زبان یونانی به معنی «ساده» و «عاری» می‌باشد و آن اثباتی است که از راه نفی ضد آن حاصل شود. مثلاً وقتی کسی می‌گوید: «فلان، آدم چندان خوبی نیست» در واقع می‌خواهد بگوید: «فلان، آدم بدی است». یا وقتی کسی می‌گوید: «بد نگذشت» یعنی «خوش گذشت».

اثبات با نفی از ویژگیهای سبک شناسیک (← سبک‌شناسی) شعر انگلوساکسون بوده است برای نمونه در بیوولف می‌خوانیم:

"That is not a pleasant place".

«آن جای دلپذیری نیست.»

جان میلتون، شاعر انگلیسی در ابتدای منظومه بهشت گمشده از این صناعت بیانی استفاده فراوان کرده است. برای نمونه، وقتی از الهه حامی شعر، طلب کمک می‌کند (← استمداد)، از او می‌خواهد به وی توانائی آن را بدهد که شعرش با پرواز در میانه برابری نکند، که در واقع می‌خواهد بگوید شعرش در اوج باشد:

"That with no middle flight intends to soar,"

معروف است که انگلیسی‌ها در گفتار روزمره معمولاً وقتی بخواهند از مطلب ناخوشایند یا ناپسندی سخن بگویند، از این

شیوه‌های پذیرفته شده روایت* مطابق طبع خودمان برگردانیم. این کار با قبول اینکه ماهم همان فضائی را اشغال کرده‌ایم و در همان مشاهدات بسیار دقیقی شرکت داریم که شوهر حسود تجربه می‌کند ما را قادر می‌سازد بی به وضع بهم ریخته روحی او ببریم.

از دیگر نویسندگان رمان نو ناتالی ساروت و فیلیپ سولر می‌باشند.

ویژگی‌های رمان نو عبارتند از: درهم ریختن حال و آینده، استفاده از ضمیر دوم شخص جمع «شما»، چندآوانی یعنی تحلیل یک موضوع توسط چند نفر در آن واحد، و بی‌نام و نشان بودن اشخاص داستان.

رمان هنرمند (← رمان کمال)

رمز (← کد)

رمزگشایی (← کد)

رمل (← وزن)

رندانه گوئی Understatement/meiosis

نوعی مجاز* و عکس اغراق* است. رندانه گوئی آنست که معانی بزرگ را خرد جلوه دهند و تأثیری سخره‌آمیز خلق می‌کند. رندانه گوئی در متون (← متن) طنز* آمیز، خنده‌ناک، سخره حماسه* ها، و هزل* به کار می‌رود. نمونه کاربرد آبرونیک (← آبرونی) و گزنده آن در ادبیات انگلیسی از حکایت یک تغار (*Tale of a Tub*) / جانائان سویفت، طنزنویس قرن هجدهم نقل می‌شود:

«هفته پیش زنی را دیدم که پوست می‌کُند، و باور تان نمی‌شود کسی بتواند از آن بدتر پوست کسی را عوض کند.»

مارک تواین از رندانه گوئی برای ایجاد آبرونی خنده‌ناک بهره می‌جوید:

روایت پیکارسک Picaresque Narrative

قالبی (← قالب) در ادبیات داستانی* است که در قرن شانزدهم میلادی در اسپانیا رایج بود. پیکارو (picaro) در زبان اسپانیایی، و معادل انگلیسی آن، پیکارون (picaron)، به معنی آدم دَغَل و دو دوزه‌باز و نانجیب است. شخصیت اصلی* در روایت پیکارسک معمولاً آدمی بی‌هویت، آواره، باهوش و در عین حال زیرک است که شخصیتش به ندرت دستخوش تغییر می‌شود. موضوع پیکارسک بر محور گریزها و ماجراهای زندگی چنین شخصیتی دور می‌زند.

این قالب روایتی در بیان شیوه‌ای واقع‌گرایانه (← رئالیسم) را دنبال می‌کند و ساختمان آن از حوادث مستقل (← حادثه مستقل) و متعددی ترکیب شده است. تنها نقطه اتصال این حوادث آن است که همه برای شخص واحدی رخ می‌دهند. نویسنده روایت پیکارسک دیدگاهی طنز*آلود نسبت به جامعه و اجتماع دارد.

نخستین روایت پیکارسک، عصاکش ژومدی (۱۵۴۴) نام داشت که توسط یک نویسنده گمنام اسپانیایی نوشته شد. ژیل‌بلا/لوساژ (فرانسوی)، مسافر بخت برگشته/توماس ناش (۱۵۹۴) (انگلیسی)، مل فلاندرز/دانیل دفو که شخصیت اصلی* آن پیکارونی مؤنث است، جانائان ویلدا/هنری فیلدینگ، و فردیناند، کُنت فائوم/سمولت از نمونه‌های برجسته روایت پیکارسک در ادبیات انگلیسی و اروپائی به شمار می‌آیند. از جمله نمونه‌های معاصر پیکارسک در ادبیات اروپائی - آمریکائی می‌توان هکلبری فین/مارک تواین، تور

شگرد استفاده می‌کنند و به جای آنکه بگویند «فلان آدم بدی است» می‌گویند «فلان آدم خوبی نیست».

رئسانس امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

رئسانس هارلم (← تاریخ ادبیات امریکا)

روانی (← نغمگی)

روایت Narrative

روایت اصطلاحی عام است که برای هر آنچه قصه*، داستان*، یا حکایتی (← حکایت) را نقل می‌کند به کار می‌رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح narrative به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیت*، و نقل گفتار و اعمال شخصیت‌ها باشد خواه نظم* یا نثر* اطلاق می‌شود.

بنا به این تعریف روایت طیف گسترده‌ای است که از یکسو انواع داستان‌ها و قصه‌های قدیمی را مثل حماسه* و عشقنامه در بر می‌گیرد و از سوی دیگر انواع جدید ادبیات داستانی* نظیر رمان.

دکتر سیروس شمیسا در کتاب انواع ادبی می‌نویسد: «نقالی و داستان‌گویی در ایران همان نقش ادب نمایشی را در یونان باستان و اروپا داشته است.» (ص ۱۹۳) روایت‌های ایرانی عمدتاً منظوم بوده است اگر چه از دوره ساسانیان و حتی بعد از اسلام روایت‌های مثنوی نیز بدست آمده است. در مغرب زمین نیز روایت به شکل منظوم سابقه‌ای دیرینه دارد. از سه نوع عمده روایت منظوم کهن می‌توان به حماسه، عشقنامه و بالاد* اشاره کرد. حماسه گیل گمش، و اشعار هومر و هیسوید از نمونه‌های کهن روایت منظوم در ادبیات مغرب زمین است.

تیلانفلت/ جان اشتاین بک، و بازی مرگ/ زاهاریا استانکو را نام برد.

روایت پیکارسک اگرچه به معنی دقیق غربی جانی در ادبیات فارسی ندارد، با پاره‌ای از قصه‌های بلند فارسی نظیر سمک عیار خصایص و ویژگیهای مشترکی دارد.

قصه سمک عیار ماجراها و حوادث متعددی را که بر عیاری به نام سمک و اربابش خورشید شاه در جریان سفر برای وصال دختر خاقان چین و ماچین می‌گذرد، در برمی‌گیرد. سمک یعنی شخصیت اصلی این قصه، عیاری رند، زیرک و کارآمد است که با کیاست و کاردانی هر دشواری را پشت سر می‌نهد. با این حال حوادث غیرواقعی و موجودات افسانه‌ای این قصه، مانع از آن است که بتوان آن را روایتی پیکارسک نامید زیرا از عنصر واقع‌گرائی که مشخصه روایت پیکارسک محسوب می‌شود، تهی است.

در ادبیات معاصر فارسی، داستانهای «رجل سیاسی» و «بیله دیگ و بیله چغندر»/ جمال‌زاده و علویه خانم/ هدایت تا حدودی به روایت پیکارسک شباهت دارند.

روایت‌شناسی

Narratology

روایت‌شناسی شعبه‌ای از رویکرد علمی نسبتاً نوینی است که دغدغه اصلی آن شناسایی عناصر ساختار*ی و حالتهای مختلف ترکیب این عناصر در روایت*، شگرد*های متکثر روایت، و تحلیل انواع گفتمان* در روایت می‌باشد. این حوزه از مباحثی که ارسطو در بوطیقای خود راجع به روایت طرح می‌کند آغاز شده و از آن زمان بطور غیر علمی اما مستمر تا زمان انتشار

کتاب بلاغت ادبیات داستانی توسط ویان بوث (Wayne Booth) در سال ۱۹۶۱ مطرح بوده است. ارسطو دو شیوه روایت را (روایت توسط راوی* و روایت توسط شخصیت*های داستان) شناسایی کرد اما این نظریه امروزه با طرح مسائل متنوع دیگر سرآغاز بحث‌های مربوط به روایت‌شناسی گردیده است. بوث مفاهیم و شیوه‌های تحلیلی‌ای را در بحث از روایت پیش می‌کشد که در اصل از پیشرفت‌های بدست آمده در مطالعات صورت‌نگرایان روسی* و ساخت‌گرایان (← ساخت‌گرائی) فرانسوی متأثر است.

وی بین راوی و مؤلف بعنوان دو مفهوم تفاوت قائل می‌شود و در این مورد اصطلاح روایت غیرقابل اعتماد (unreliable) (← راوی) و آیرونی ساختار*ی (← آیرونی) را پیش می‌کشد. این دسته از روایت شناسان بجای برخورد سنتی با روایت در مقام محاکات* تخیلی زندگی، آن را ساختی دارای شکل و تابع قانون تلقی می‌کنند. توجه اصلی روایت شناسان ساخت‌گرا به آنست که چگونه گفتمان روایتی، «داستان» را - که صرفاً توالی یک سلسله حوادث در طول زمان است - به ساختی سازمان یافته چون پیرنگ* ادبی بدل می‌سازد. ای. ام. فاستر پیش از اینها بحث معناشناسی خود را از روایت بر مسئله شخصیت (شخصیت ساده و پویا) و پیرنگ* داستان استوار نمود.

صورت‌نگرایان روسی دو جزء را در پیرنگ داستان از یکدیگر جدا ساختند: Fabula که جوهره داستان است و syuzhet که محاکات عینی برای انتقال آن جوهره است. تلاش

گفت کتابی که نقطه عطفی در شروع روایت‌شناسی نوین محسوب می‌شود، کتاب *صُرف‌شناسی حکایتهای عامیانه* (Morphology of Folktales) (ترجمه در ۱۹۷۰) اثر ولادیمیر پراپ بوده است.

(فانا و GLT)

روایت مراسله‌ای / نامه‌ای Letter Narration

شیوه‌ای در روایت* است که براساس آن، داستان* در قالب* مجموعه نامه‌هایی تدوین و شکل گرفته است. یک شاخه از روایت مراسله‌ای، رمان مراسله‌ای (رمان) (epistolary novel) است. ایمن شیوه داستان‌نویسی در قرن هجدهم و نوزدهم در ادبیات اروپا رواج داشت.

نامه‌هایی که در این نوع روایت ردّ و بدل می‌شوند ممکن است یک طرفه (یعنی از جانب شخص خاصی به مخاطب یا مخاطب‌هائی نوشته شده است) یا دوطرفه باشد.

از نمونه‌های روایت و رمان مراسله‌ای در ادبیات اروپا می‌توان پایلا (۱۷۴۷) و کلاریسا هارلو / ساموئل ریچاردسون (۴۸-۱۷۴۷) / بابالنگ دراز / جین وبستر، گزند دل‌بستگی / کودرلودلا کلو، و مردم فقیر / داستایوسکی را نام برد. رمان مردم فقیر مجموعه نامه‌هایی است که میان زن و مردی تهی دست رد و بدل می‌شود.

در داستان‌نویسی فارسی، رمان از آن سوی دیوار / م.ا. به آذین نیز در قالب نامه‌هایی است که زنی به نام یولاند و برای شوهرش مسعود مهر آذر می‌نویسد. زاویه دید* در اینگونه داستانها از آن دَوم شخص است.

(قل‌ر)

عموم این نظریه پردازان بر آنست تا موفق به تعیین قوانین یا رمزهایی بشوند که در ترکیب عناصر داستان به کار می‌رود و در پیرنگ متجلی می‌گردد. سپس دستور زبان روایت را برحسب قواعد روایت و ساختارهایی که بین بسیاری از داستانها با هر نوع موضوعی مشترک است، فورموله نمایند. ولادیمیر پراپ مطالعات خود را بر ساختار پیرنگ متمرکز کرد و تودورف بر آن بود تا با استفاده از نظریات سوسور نظریه جدیدی برای تحلیل روایت ارائه دهد و دستور زبان روایت را تبیین کند. رولان بارت در سال ۱۹۷۰ با طرح «مرگ نویسنده» ادعا کرد که هر خواننده می‌تواند متن را فارغ از اینکه نیت نویسنده چه بوده است، قرائت و تفسیر* کند. ژرار دژنه در کتابهای گفت‌مان روایت (۱۹۸۰) و صناعات گفت‌مان ادبی (Figures of Literary Discourse) (۱۹۸۲) تحلیل جالبی از روابط پیچیده بین داستان و انواع گفت‌مان آن انجام داد و نحوه رفتار با زاویه دید* را در ادبیات روایتی به دقت موشکافی کرد. هایدن وایت تاریخ نگاری است که بر آنست تا نشان دهد روایت‌های نوشته شده توسط مورخین، محاکات‌های ساده‌ای از یک سلسله حقایق تاریخی نمی‌باشند بلکه همگی آشکارسازی طرحی هستند که بطور ذاتی در پس تمام حوادث نهفته است. وی به تحلیل آن دسته روایت‌های تاریخی می‌پردازد که در آنها الگوهای فرهنگی مشابه با نمونه‌های ازلی (نمونه ازلی) در مفاهیم روایت شناسیک و دیگر مفاهیم ساخت‌گرایانه که در خدمت نقد ادبی* می‌باشند، شکل گرفته‌اند. می‌توان

امانوئل کانت را در بر می‌گیرد. جوهره اصلی این نهضت اعتقاد و ایمان به خرد انسان به منزله حلال همه مشکلات او، می‌باشد. بر این اساس به کارگیری عقل سلیم سبب می‌شود تا تیرگی جهل و خرافات و تعصبات زدوده شود و انسان به جای اتکاء بر سنی نیازموده، بر تجربه و آزمایش اعتبار کند و به واسطه حقایق تجربه شده به قوانین کلی دست یابد؛ قوانینی برگرفته از حقایق علمی و آزموده شده زیرا تنها بدین ترتیب است که انسان به سعادت می‌رسد.

برای برخی از این متفکران روش استنتاجی و قیاس علمی نشانه عقل سلیم و مفهومی هندسی دارد یعنی: استنتاج حقایق معین به واسطه قضایائی واضح و مشخص که به طور مستقیم و در پرتو عقل سلیم شناسائی شده باشند. بسیاری از اندیشمندان به هر دو این جنبه‌ها اعتقاد دارند. امانوئل کانت در مقاله‌ای با عنوان روشنگری چیست؟ این نهضت را چنین تعریف می‌کند: «رهائی انسان از وضع خود خواسته حقارت» و دستیابی او به مراحل بلوغی که در «تصمیم و جسارتش برای به کارگیری فهم خود بدون کمک دیگری» متجلی می‌شود.

یکی از پیامدهای نهضت روشنگری، اعتقاد به خدای یگانه بدون اعتقاد به پیامبران و قدسین بوده است که این را در اصطلاح deism گویند.

از حیث ادبی، نویسندگان دوره روشنگری، معیارهای تازه‌ای چون نبوغ، زیبایی و قدرت تخیل* را به معیار مورد قبول کلاسیک‌ها (← کلاسیسیسم) یعنی عقل سلیم افزودند. این نویسندگان ضمن عنایت به اصول اعتقادی و مبانی فکری کلاسیک‌ها، نسبت به این معیارهای تازه نیز انعطاف داشتند. این نهضت

روایت مراسله‌ای امروزه دیگر رونق چندانی ندارد، اما برخی از نویسندگان گاه از شیگرد نامه‌نگاری در داستانهای خود بهره می‌گیرند. برای نمونه رمان دوست باز یافته (۱۹۶۰) اثر فرد اولمن، نویسنده معاصر آلمانی (ترجمه مهدی سبحانی) با استفاده از این شیوه نوشته شده است.

روایت نامه‌ای (← روایت مراسله‌ای)

روایت یادداشت‌گونه Diary Narration

شیوه‌ای است در روایت* که به موجب آن داستان* براساس یادداشتهای روزانه یا هفتگی یا به ترتیبی دیگر تکوین می‌یابد. این یادداشتهای ممکن است با تاریخ یا بدون تاریخ باشند. در این شیوه مخاطب خواننده است و قصه از زاویه دید* اول شخص روایت می‌شود. قسمتی از رمان* رابینسون کروزوئه/ دانیل دفو، بخش اعظم غمهای جوانی ورتز/ گوته، رمان قمارباز/ داستایوسکی، تهوع/ ژان پل سارتر، و بیگانه/ آلبر کامو به این شیوه روایت شده است. از نمونه‌های فارسی اینگونه روایت، داستان کوتاه* گره کور/ م. به آذین و رمان باید زندگی کرد/ دکتر مصطفی رحیمی را می‌توان نام برد.

(قدر)

روشنگری، عصر Enlightenment

این اصطلاح، نام نهضتی (← نهضت) روشنفکرانه و حال و هوای فرهنگی خاصی است که از اواخر قرن هفدهم در اروپای غربی آغاز شد و در قرن هجدهم به کمال رسید. این نهضت در انگلستان از افکار فرانسیس بیکن و جان لاک تا ویلیام گودوین؛ در فرانسه از افکار دکارت تا دیدرو، و در آلمان از عقاید لیبنتز تا

در این روند، زندگی یکنواخت و ناخوشایندی را از سر می گذرانند.

نویسنده رئالیست سعی بر آن دارد که تجربه‌ای واقعی به خواننده منتقل شود و به این منظور به توصیف دقیق جزئیات، آدمها و رفتارها می پردازد. اگر چه نویسندگان رئالیست در اصول با یکدیگر توافق دارند، در نحوه به کارگیری این واقع‌نمایی با یکدیگر تفاوت دارند به طوری که در فرانسه میان رئالیسم فلور، بالزاک و موپاسان، یا در امریکا میان شرود آندرسن و جان اشتاین بک تفاوت‌های بارزی وجود دارد. از آنجا که حوزه نفوذ رئالیسم از ابتدا ادبیات داستانی* بوده است، پیشگام رمان‌نویسی (← رمان) نیز محسوب می شود.

امروزه دیدگاه رئالیستی در رمان‌های روانشناختی (← رمان روانشناختی) و جریان سیال ذهن* متوجه رئالیسم روانکاوانه است. گرایش دیگری که در حوزه رئالیسم در دهه‌های گذشته پدید آمده است، پیدایش سبک* رئالیسم جادویی* می باشد.

Magic Realism

رنالیسم جادویی

سبکی (← سبک) در ادبیات داستانی* و شاخه‌ای از رئالیسم* است. خاستگاه رئالیسم جادویی کشورهای امریکای لاتین و کشورهای جهان سوم بوده است. این سبک از دهه ۱۹۲۰ در داستان‌نویسی باب شد. در رئالیسم جادویی نویسنده روایت* واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی سرزمین خود را با افسانه‌ها و باورهای قومی آن درهم آمیزد و آنها را برحسب این باورها و افسانه‌ها تبیین و حتی تفسیر* می کند. نویسنده جهان

در انگلستان معاصر با دوره نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) یا مکتب* خودگویی است.

Realism

رنالیسم

رنالیسم یعنی واقع‌نمایی ادبی به موضوع و شیوه بیان در اثر ادبی اطلاق می شود. اما رئالیسم به عنوان رویکردی ادبی از اواسط قرن نوزدهم در اعتراض به مکتب* رمانتیک (← رمانتیسیم) در فرانسه، انگلستان، و امریکا پدید آمد. در فرانسه بالزاک، در انگلستان جرج الیوت، و در امریکا ویلیام دین هاولز با آثار خود این مکتب ادبی را بنیان نهادند.

بنابر مبادی فکری در این رویکرد، نویسنده با بی طرفی، موضوعی را از زندگی واقعی مردم و اشخاصی از بین پیشه‌وران، کارگران، و مردم ستم‌دیده پیرامونش برمی‌گزیند و داستان* آنها را عیناً بازگو می کند. در این بازگویی، داستان و حوادث سیر طبیعی خود را بدون دخالت نویسنده طی می کند و این سیر حوادث داستان است که قلم نویسنده را به دنبال خود می کشاند. بنابر عقیده نویسندگان رئالیست، واقعیت در نفس حوادث (نه در تخیل نویسنده) جای دارد. به همین خاطر است که نویسندگان پیرو این نگرش دیدگاهی غیرشخصی و عینی (← بیطرفی) در آثار خود اعمال می کنند. شخصیت‌های (← شخصیت) آثار رئالیستی عموماً مردمان طبقه پائین اجتماع هستند. از این افراد زجر کشیده، مهربان و به ظاهر بی اهمیت گاه اعمالی سر می زند که در محدوده شرایط زندگی آنان، حکم اعمالی قهرمانانه را پیدا می کند. اینان کودکان، بلوغ، بالندگی، عشق، ازدواج و مرگ را به طور طبیعی و معمولی تجربه می کنند و

سوم با این شگرد در واقع خود آگاهی بیدار شده مردم خود را نسبت به فرهنگ قومی و بومی خویش در آثارش منعکس می‌کند.

پسیدایش رنالیسم جادوئی را در ادبیات داستانی به چند عامل نسبت داده‌اند:

عامل اول: حاکمیت جو خفقان و اختناق دیکتاتوری و حکومت‌های استعماری در مستعمره‌ها که مانع از تجربه آزادانه در حوزه رنالیسم توسط این اقوام و ملیت‌ها می‌شده است. در نتیجه روایت واقعیت‌های تاریخی از خلال افسانه‌ها و باورهای که دهان بدهان می‌گردد امکان بیان پیدا می‌کند و در این راه چنان با این مواد در هم می‌آمیزد که جلوه‌ای دوگانه می‌یابد: لایه حوادث و رویدادهای واقعی بر بستر سیالی از افسانه‌ها و باورها شناور است و نویسنده دائماً خواننده را بین واقعیت و افسانه نگاه می‌دارد. برای نمونه در قطعه زیر از کتاب صدسال تنهایی / گابریل گارسیا مارکز:

سر هنگ «آئورلیانو بوئنديا» به او رسیدی داد، فنجان قهوه‌اش را با چند تکه بیسکویت سرکشید و به چادری که برای استراحت او علم کرده بودند، رفت. پیراهنش را درآورد و کنار تخت سفری نشست. ساعت سه و ربع بود. اسلحه‌اش را با تنها گلوله موجود آن برداشت و آن را درست در وسط دایره‌ای که دکتر مشخص کرده بود، خالی کرد. همزمان با شلیک آن، در ماکوندو، اورسولا در آشپزخانه متوجه شد که شیر روی آتش، جوش نمی‌آید، با تعجب در آن را برداشت. ظرف شیر مملو از کژم بود. متحیر گفت: «آئورلیانو را کشتند».

طبق عادت همیشگی‌اش در تنهایی، به

حیاط نگاه کرد و «خوزه آرکادیو بوئنديا» را دید که پیرتر از هنگامی که مرده بود، خیس از قطرات باران، زیر درخت چنار نشسته است. اورسولا به او گفت: «از پشت به او شلیک کردند، بدون اینکه چشم‌هایش را ببندد.»

غروب هنگام، در میان قطرات اشک، چشمش به دوا بر روشن و نارنجی رنگ که در فضا سرگردان بودند، افتاد، فکر کرد نشانه مرگ است. هنوز زیر درخت، در میان آغوش شوهرش مشغول اشک ریختن بود که سر هنگ بوئنديا را پیچیده درون پتویی که از شدت خونریزی قرمز رنگ شده بود، به خانه آوردند. عامل دوم: مطالعات مردم‌شناسان غربی در باب فرهنگ و افسانه‌های قومی سرخپوستان امریکای لاتین سبب بیداری و خودآگاهی این اقوام نسبت به فرهنگ خود و کشف دوباره آن گردید. عامل سوم: میل شدید مردمان این سرزمین‌ها به روایت حوادث تاریخی که به سبب استعمار بر آنها گذشته است در تلاقی با غنای پیکر افسانه‌پردازی و ناممکن بودن بیان آزادانه واقعیت دست بدست هم داده‌اند و به خلق این نوع خاص از رنالیسم منجر شده است.

این سبک اگرچه با نام گابریل گارسیا مارکز، نویسنده کلمبیایی و با رمان * صد سال تنهایی او شهرت یافته است، در بین کشورهای مختلف امریکای لاتین و کشورهای جهان سوم رایج است. بورخس، نویسنده آرژانتینی از دیگر نویسندگان رنالیسم جادوئی است. در بین نویسندگان هند خانم چیترا پیرجی کتاب بانوی عطاری (The Mistress of Spices) را به این سبک نوشته است.

ریتم (← ایقاع)



گذشته و حال و آینده آگاه است و از افکار و احساسات آشکار و نهان همه شخصیت‌های خود با خبر است، هرگز نیازی نمی‌بیند که به خواننده حساب پس بدهد، گوشه‌های صدای شخصیت‌ها را می‌شنود پیش از آنکه آنها شروع به صحبت کنند و چشم‌هایش می‌تواند از میان درهای بسته و پرده تاریکی ببیند. رمان‌های تام جونز/ هنری فیلدینگ، دنیای قشنگ نو/ آلدوس هاکسلی، شوهر آهوخانم/ علیمحمد افغانی و کلیدر/ محمود دولت آبادی از این زاویه دید نوشته شده‌اند.

نویسنده کلیدر خواننده را از این سو به آن سوی شهرهای خراسان می‌برد و از یک شخصیت به شخصیت دیگر می‌پردازد. گاه نیز به اقتضای داستان، موقعیت‌ها را تشریح می‌کند و توضیح می‌دهد.

نویسنده شوهر آهوخانم نیز هر کجا ضرورتِ ایجاب کند اظهار نظر می‌کند، از تشریح و توصیف افکار و احساسات آهوخانم باز می‌ایستد و به توصیف حالات و افکار سیدمیران (شوهر آهوخانم) می‌پردازد و موارد لازم را توضیح می‌دهد. گاه نیروی دانای کل محدود می‌شود و

زاویه دید = Point of View = Viewpoint

زاویه در لغت به معنی محل و گوشه است و زاویه دید یعنی محل یا دریچه دیدن به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت* داستان* اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه حوادث داستان را ببیند و بخواند.

با آنکه زاویه دید از لحاظ انواع به آسانی قابل شمارش نیست، عمدتاً چند نوع زاویه دید در آثار داستانی معمول است که هر یک مستلزم به کارگیری راوی* بخصوصی است و در واقع انتخاب زاویه دید با انتخاب راوی داستان رابطه‌ای مستقیم دارد.

در یک تقسیم‌بندی، زاویه دید شامل دو نوع بیرونی و درونی می‌شود. راوی، در زاویه دید بیرونی (external point of view) به چند صورت می‌تواند داستان را از خارج روایت کند. این راوی ممکن است از زاویه دید دانای کل (omniscient point of view) به روایت داستان بپردازد یعنی همچون فکری برتر، از خارج، شخصیت‌های (→ شخصیت) داستان را رهبری کند، از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنها باشد و در حکم خدائی عمل کند که از

عقاید و نظرات خودش را در داستان دخالت نمی‌دهد، به توضیح آنچه در ذهن شخصیت‌های داستان می‌گذرد، نمی‌پردازد و به خواننده اجازه می‌دهد که خود از حوادث داستان، نتایج مورد نظر را بگیرد و در این صورت نویسنده ممکن است حکم دوربین فیلم‌برداری را پیدا کند، البته دوربینی که فکر می‌کند و وقایع را انتخاب می‌کند. این دوربین به جاهای بسیار می‌رود و فقط می‌تواند آنچه را دیده و شنیده ضبط کند اما نمی‌تواند توضیح بدهد و تفسیر* کند. در این نوع داستانها، نویسنده حضور ندارد تا توضیح بدهد و تفسیر کند. این زاویه دید را زاویه دید نمایشی (dramatic point of view) یا زاویه دید عینی/ بیطرف (objective point of view) می‌گویند. ارنست همینگوی نویسنده آمریکایی، اغلب داستانهای کوتاه (→ داستان کوتاه) خود را با استفاده از چنین شیوه‌ای نوشته است که از آن میان می‌توان داستانهای «آدمکشها»، «یک گوشه پاک و روشن کوچک» «تپه‌های همچون فیل سفید» را نام برد. زاویه دید درونی (internal point of view) در این زاویه دید داستان بوسیله یکی از اشخاص داستان و به شیوه «من روایت» نقل می‌شود. این شخص ممکن است شخصیت اصلی باشد مثل راوی رابینسون کروزوئه/ دانیل دفو، آرزوهای بزرگ/ چارلز دیکنز، بوف کور/ صادق هدایت، و بادها خبر از تغییر فصل می‌دادند/ جمال میرصادقی. در بوف کور، تمام داستان و ماجراهای نمادین (→ نماد) و وهم‌آلود آن از زبان شخصیت اصلی بازگو می‌شود. از جمله محسنات این زاویه دید آن است که حقیقت‌نمایی* داستان را

راوی تنها از دید و زبان یکی از شخصیت‌های داستان به نقل داستان می‌پردازد یعنی نویسنده داستان تنها یکی از شخصیت‌های داستان را انتخاب می‌کند و از بیرون افکار و اعمال او را رهبری می‌کند. این زاویه دید را در اصطلاح دانای کل محدود (limited omniscient point of view) می‌گویند. به کارگیری زاویه دید دانای کل محدود از ابتکارات هنری جیمز، نویسنده آمریکایی قرن نوزدهم است. هنری جیمز نام این شخصیت را «کانون»، «آینه» یا «مرکز ضمیر خودآگاه» نهاده است.

در برخی از آثار این نویسنده، وقایع و عمل داستانی* آنگونه که در ذهن یکی از اشخاص منعکس است، توصیف می‌شود مثل رمان تصویر یک زن. در بین رمان‌های فارسی، سووشون/ سیمین دانشور و درازنای شب/ جمال میرصادقی با استفاده از این زاویه دید نوشته شده‌اند.

نویسنده سووشون ماجرای داستان را از زاویه دید «زری» یعنی شخصیت اصلی* داستان باز می‌گوید. خواننده از طریق احساسات و افکار زری شخصیت‌های دیگر رمان را می‌شناسد و اگر تفسیر و توضیحی نسبت به شخصیت‌ها و وقایع صورت می‌گیرد، از طریق همین شخصیت است.

در ادبیات انگلیسی، توماس هاردی نویسنده قرن نوزدهم رمان‌های خود را عمدتاً با زاویه دید دانای کل می‌نویسد و جین آستین زاویه دید دانای کل محدود را در غرور و تعصب به کار می‌گیرد.

گاهی نیز راوی داستان فقط آنچه که شاهد یا شاهدان حوادث دیده‌اند گزارش می‌کند و

زاویه دید بیرونی (← زاویه دید)

زاویه دید بیطرف (← زاویه دید)

زاویه دید درونی (← زاویه دید)

زاویه دید عینی (← زاویه دید)

زاویه دید متغیر و جابه جاشونده (← زاویه دید)

زاویه دید نمایشی (← زاویه دید)

زبان اندامی (← کد)

Figurative Language

زبان تصویری

زبان تصویری کاربری هنری از زبان است که با کاربری عملی در ارتباط‌های عادی تفاوت دارد. در این قسم کاربری، کاربران زبان (سخنوران) به شیوه‌های گوناگونی چون مجاز*، کنایه*، آرایه‌های بلاغی* و بدیعی (← صنایع بدیع)، زبان را در غیر از محدوده پذیرفته شده آن به کار می‌گیرند تا به انتقال زنده و بی‌واسطه حس خود از تجربه خاصی توفیق یابند.

تفاوت عمده زبان تصویری با زبان کاربردی در آنست که زبان کاربردی واقعی شفاف است زیرا هدف از آن «رساندن» پیام معینی است، از ایشرو زبان نقش وسیله و محمل پیام را ایفا می‌نماید و همچون شیشه شفاف ذهن را به ورای خود و به پیامی که در آن سوی شیشه واقع است هدایت می‌کند. اما زبان تصویری یا زبان هنری، خود همسنگ پیامی که انتقال می‌دهد، بخش عمده‌ای از هدف سخنور به شمار می‌آید و چون شیشه رنگی و پر نقش و نگاری است که نگاه بیننده را پیش از عبور، بر خود متوقف می‌سازد.

جوهر خلاق در زبان تصویری به یاری عوامل و عناصری در حوزه بیان*، بدیع*،

افزایش می‌دهد. اما عیب عمده چنین زاویه دیدی محدودیت آن است زیرا راوی نمی‌تواند راجع به نظر دیگران نسبت به خودش و یا خصوصیات خوب و بد خود به ما چیزی بگوید. برای رفع این عیب و محدودیت، گاه داستان از زاویه دید یک شخصیت فرعی بازگو می‌شود. این زاویه دید به خوانند امکان می‌دهد تا شخصیت اصلی داستان را نه بوسیله خود او، بلکه از طریق شخصیت دیگر داستان بشناسد. زاویه دید در رمان‌های قلب تاریکی / جوزف کنراد، موبی دیک / هرمان ملویل، چشمهایش / بزرگ علوی، این شکسته‌ها / جمال میرصادقی و داستان کوتاه* «رقص مرگ» / بزرگ علوی از آن شخصیتی فرعی است (هم سلول مرتضی در زندان) که غیرمستقیم در جریان ماجرای مرتضی و عشق میان او و مارگریت قرار می‌گیرد و خود سهم ناچیزی در داستان دارد. زاویه دید متغیر و جابه جاشونده آن است که داستان از زوایای دید مختلف روایت می‌شود. برای مثال فصل نخست خانه قانون زده / چارلز دیکنز از زاویه دید دانای کل به توصیف حاضران در دادگاه می‌پردازد، فصل دوم از زاویه دید درونی و به شیوه «من روایتی» بازگو می‌شود. از بین رمان‌های ایرانی سنگ صبور / صادق چوبک، شب چراغ / جمال میرصادقی، و شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری با استفاده از زاویه دید متغیر نوشته شده است. در شازده احتجاب زاویه دید کرارا از دانای کل به اول شخص، و از اول شخص به دانای کل تغییر می‌کند. راوی اول شخص نیز گاهی شازده و گاهی فخری پیشخدمت اوست.

(عد)

یادستور زبان جهانی، هَرَم جُستار زبان‌شناسی است.

موضوع‌های عمده زبان‌شناسی به شرح زیر می‌باشد: واج‌شناسی * (phonology)، آواشناسی * (phonetics)، نحو * (syntax)، معناشناسی * (semantics).

به طور کلی زبان‌شناسی به جای اداره کردن زبان به فهم زبان می‌پردازد و دغدغه عمده آن با هر گرایشی که باشد پاسخ به پرسش‌های اساسی زیر است: زبان چیست؟ چگونه عمل می‌کند؟ وجه اشتراک زبان‌ها چیست؟ چرا زبان تغییر می‌کند؟ چگونه یاد می‌گیریم حرف بزیم؟ والخ. (مص ۵-۱، LT&C).

از حیث تاریخی سابقه زبان‌شناسی در غرب و شرق به دیدگاه‌های بلاغیون، لغویون و نحویون می‌رسد که هم خود را مصروف ارائه دستورالعمل‌هایی برای کاربرد درست زبان می‌کردند. در ادبیات اسلامی، در یکسو لغویون (philologist) قرار داشتند و در سوی دیگر نحویون (grammarain) و در سمت سوم بلاغیون (rhetorician) بودند.

در غرب نیز تا پیش از قرن هجدهم وضع بر همین منوال بود و تنها از قرن هجدهم برای نخستین بار سر ویلیام جونز انگلیسی در مقاله‌ای شباهت زبان سانسکریت را به زبان‌های یونانی، کلتی، لاتینی، و ژرمن پیش کشید و نتیجه گرفت که همه این زبانها باید از یکجاریشه گرفته باشند. این نظریه تا یک صد سال بعد محور توجه و مطالعات محققانی شد که به دنبال ردیابی منشأ زبانها بودند و از اینجا زبان‌شناسی تطبیقی (comparative linguistics) پدید آمد. گروهی از زبان‌شناسان آلمانی تحت

علوم معانی * و آرایه‌های بلاغی (هم ← بلاغت) تحقق می‌یابد. مجموعه این تصرّفات زبانی را به عنوان کلی زبان تصویری می‌شناسند.

زبان‌شناسی Linguistics

زبان‌شناسی مطالعه قانونمند زبان است. زبان‌شناسی علم نیست اما به شیوه علمی عمل می‌کند زیرا اولاً رویکردی بی‌طرفانه دارد و ثانیاً شیوه آن تجربی است یعنی آنگونه که نوآم چامسکی عنوان می‌کند مطالعه زبان‌شناسی بر سه اصل مشاهده (Observation)، توصیف (Description)، و تشریح (Explanation) استوار است، یعنی زبان‌شناس ابتدا نگاه می‌کند مردم چگونه از زبان استفاده می‌کنند، سپس این طرز استفاده‌ها را توصیف می‌کند، و بالاخره پس از تجزیه و تحلیل داده‌ها به تشریح آنها می‌پردازد. در این مرحله زبان‌شناسان برآند تا قوانین مستتر و مورد استفاده تکلم‌کنندگان به آن زبان را استخراج کنند. زبان‌شناسی مدرن همچنین به قانونمندی زبان معتقدند به این معنی که استفاده کنندگان زبان در ساخت و کاربرد جملات از مجموعه دستورالعمل‌هایی که درونی شده استفاده می‌کنند. این درونی شدن ناظر به نوعی بینش شهودی است که از ذهن تکلم‌کنندگان به زبان سرچشمه می‌گیرد و منشأ اکتسابی ندارد. این بینش شهودی را اصطلاحاً توانش زبانی * (competence) می‌نامند. وقتی قوانین زبانهای خاص با این شیوه تجربی استخراج شد زبان‌شناس در پی آن برمی‌آید که چگونگی عمل آن زبانها را بر مبنای آن قوانین شرح دهد. حاصل چنین الگو

فرانسوی mouton به جای هر دو کلمه انگلیسی عمل می‌کند یعنی از حوزه معنایی وسیع‌تری نسبت به mutton انگلیسی برخوردار است.

سوسور کلمه را نشانه* ای می‌داند که هیچ ارتباط طبیعی با آنچه نشان می‌دهد ندارد مثلاً کلمه «سگ» و موجودیت واقعی این حیوان دارای ارتباطی قراردادی هستند نه طبیعی، که ناشی از نحوه تکامل زبان یا فرآیندهای دیگر می‌باشد. این مفهوم قراردادی اساس بسیاری از بحث‌های جدید زبان‌شناسی است و یکی از ویژگیهای معیّزه زبان انسان و حیوانات است. در زبان حیوانات اغلب رابطه‌ای بین نشانه و محتوای نشانه وجود دارد حال آنکه در زبان انسان‌ها جز موارد معدود چنین رابطه‌ای وجود ندارد. از نظر سوسور زبان نظامی بسته است که کلمات در آن به عنوان نشانه می‌توانند در ترکیبات گوناگون دیگری جمع شوند و تشکیل جمله بدهند. میزان ظرفیت کلمه در تکمیل جملات حاصل جمع توان آن در ترکیب یا در جایگزینی به جای کلمات دیگر است. سوسور به طور کلی قائل به نظامی دوتایی (binary) در زبان است که در آن محور جایگزینی (paradigmatic) در برابر محور هم‌نشینی (syntagmatic)، و سطح مفهومی و انتزاعی زبان یعنی (langue) در مقابل ماده زبانی یا ظهور این قواعد در جملات و گفتار واقعی یعنی (parole) قرار دارد. وی بیشتر بر مفهوم زبان (langue) تأکید می‌ورزید حال آنکه زبان‌شناسی نوین بیشتر به جنبه بروز بیرونی آن (parole) می‌پردازد. سیستم دوتایی سوسور منشأ رویکرد

تأثیر زبان‌شناسی تطبیقی که زبانهای اروپایی را از رهگذر مقایسه، منشعب از زبان هند و اروپایی معرفی کرد، در اواخر قرن نوزدهم به مطالعه تأثیر تغییرات اصوات یک زبان در ارتباط با اصوات مرتبط دیگر در همان زبان پرداختند و نتیجه گرفتند که اصوات به تنهایی تغییر نمی‌کنند و وقتی صدایی تغییر کند، به طور فعال جایگاه خود را در زبان پیدا می‌کند. اینگونه یافته‌ها به شکل‌گیری قوانین واج‌شناسی که در پی قانونمند کردن قوانین تلفظی زبان است منجر شد.

اما زبان‌شناسی نوین به مفهوم امروزی آن مروهون مطالعات فردیناند دو سوسور است که پدر زبان‌شناسی نوین نامیده شده است. آراء سوسور که توسط شاگردانش و پس از مرگ وی منتشر گردید فتح بابی بود برای زبان‌شناسی ساختاری* (structural linguistics). سوسور زبان را با بازی شطرنج مقایسه می‌کند زیرا هر مهره به واسطه دو عامل جایگاه آن بر صفحه شطرنج و ارتباط آن با سایر مهره‌ها تعریف می‌شود؛ بر این اساس مهره فیل اگر در خانه سفید باشد و خانه روبروی آن پر باشد، از آزادی عمل بیشتری برخوردار است، و سربازی که در خانه وسط قرار بگیرد چنانچه از طرف سایر سربازها حمایت شود از قدرت بیشتری برخوردار است. در زبان نیز مانند شطرنج، در عین حال که قواعد یکی است کیفیت هر تولید با تولیدات دیگر متفاوت است.

سوسور در تبیین ارتباط عناصر زبانی معنی کلمات انگلیسی mutton و sheep را با mouton فرانسوی مقایسه می‌کند. کلمه

The large Siamese cat jumped on to the table
 را می‌توان به این صورت تجزیه کرد:
 همانگونه که پیداست این جمله به دو بخش
 اصلی تقسیم می‌شود: cat در مرکز گروه اول و
 همگروه با the large Siamese است یعنی آنها
 وابسته‌های بی‌واسطه گریه هستند، و jumped
 در گروه دوم که واسطه‌های بیدرنگ آنها on to the table
 می‌باشد. اگر بخواهیم به این اجزاء
 نامی بدهیم می‌توان گفت «گریه» (اسم)
 مستعد حرف تعریف، صفت، و صفت نسبی
 است حال آنکه «پريد» (فعل) مستعد حرف
 اضافه و اسم مفعول و لوازمات اسم مفعول
 است. ایرادی که بر نظریه بلوم فیلد گرفته‌اند
 متوجه خاصیت توصیفی محض و غیر
 تشریحی بودن آنست.

نوآم چامسکی نافذترین زبان‌شناس معاصر
 است. وی کتاب خود را با عنوان ساختارهای
 نحوی (*Syntactic Structures*) در سال ۱۹۵۷
 منتشر کرد که سرآغاز نگرشی نو در
 زبان‌شناسی محسوب می‌شود. آنجا که
 زبان‌شناسی توصیفی بلوم فیلد از شرح در
 می‌ماند، چامسکی با عنایت به خاصیت
 خلاقیت و زاینده‌گی زبان به شرح تناقضات
 موجود در سطح زبان می‌پردازد. اساس
 دیدگاه چامسکی بر تمایز بین دو جزء در
 رفتار زبان استوار است: **رو ساخت (surface structure)**
 و **ژرف ساخت (deep structure)**.
 رو ساخت دو جمله *Jhon is eager to please* و
Jhon is easy to please هر دو *Jhon* را در مقام
 نهاد جمله نشان می‌دهد اما با دقت به ژرف
 ساخت جمله درمی‌یابیم که در جمله نخست
 جان در حقیقت نهاد است یعنی خودش مشتاق

ساختارگرایی شده است. بسیاری از
 پیشرفتهای علم زبان‌شناسی در حقیقت در
 امریکا و از اواسط قرن بیستم بویژه در نتیجه
 یافته‌های مردم‌شناسان امریکایی که به
 بررسی فرهنگ و زبان سرخپوستان بومی
 می‌پرداختند، آغاز شد.

لیونارد بلوم فیلد در سال ۱۹۳۲ در کتابی با
 عنوان زبان (*Language*) به ارائه یک
 روش‌شناسی توصیفی برای زبان پرداخت که
 بعدها این رویکرد را زبان‌شناسی توصیفی
 نامیدند. مبنای کار بلوم فیلد که در حقیقت
 ساختارگرایانه بود (متفاوت با ساختارگرایی
 سوسوری) بر جمع آوری داده‌های زبان
 بومی از صاحبان آن زبان و سپس توصیف و
 تحلیل انگاره‌های واج‌شناسیک و نحوی آن
 بود. این شیوه نیز حول محور قانونمند کردن
 زبان استوار است. بنابه دیدگاه بلوم فیلد
 عناصر زبانی بنابه خاصیت **سازواری**
 (**constituency**) در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند
 و هر جمله را می‌توان بر حسب شاکله‌ها یا
 مؤلفه‌های بی‌واسطه آنها (**immediate**
constituents) تحلیل کرد و اینها نیز به نوبه خود
 به شاکله‌های جزئی‌تر تجزیه می‌شوند تا
 وقتی جمله به سطح کلمه خرد شود. بنابراین
 قاعده هر جمله به منزله سلسله مراتبی از
 شاکله‌های مرتبط به هم است که تماماً
 می‌توانند این خاصیت شاکله بودن را بروز
 دهند زیرا به این وسیله می‌توانند با شاکله‌های
 مشابه دیگر جایگزین شوند یا دوباره به
 گونه‌ای توزیع شوند که جملات دیگر را
 بسازند. به این ترتیب اجزاء جمله: «گریه
 بزرگ سیاهی به روی میز پرید»

می‌دارد که افراد بشر همگی با یک دانش بنیادین و مشترک در بین همه زبانها متولد می‌شوند که آنرا اصطلاحاً دستور زبان جهانی (universal grammar) می‌نامند. وظیفه زبان‌شناس آنست که مشخص کند این دستور زبان عام از چه عناصری تشکیل شده است. به دلیل پویایی ماهوی، دیدگاههای امروزی نظریه گشتاری چامسکی با آنچه در ابتدا توسط وی مطرح شد تفاوت‌هایی یافته است. نظریه‌های زبان‌شناسی امروزه دو آبشخور عمده دارند: سوسور و چامسکی. اما دامنه مطالعات زبان‌شناسی به حوزه‌های دیگر علوم انسانی مثل روانشناسی، جامعه‌شناسی و نقد ادبی نیز گسترش یافته و دستاوردهای آن مورد استفاده این علوم نیز واقع شده است.

یکی از این توسعات در زبان‌شناسی مربوط به دستور زبان قانونمند (systematic grammar) می‌شود که بانی آن مایکل هالیدی، زبان‌شناس انگلیسی است. دیدگاه هالیدی اساساً برعکس دیدگاههای فرمالیستی چامسکی، رویکردی کارکردی (functional) دارد. بنا به نظریه او به همان نسبتی که شکل‌گیری زبان از عوامل مورد نظر چامسکی مایه می‌گیرد، از نوع رابطه انسان با جهان پیرامونش متأثر است. به سخن دیگر، برای هالیدی شکل‌گیری زبان معلول ظرف زمان و مکان است. سه نقشی که هالیدی برمی‌شمارد و آن را مبنای دستور زبان خود قرار می‌دهد عبارتند از نقش تصویری (ideational)، نقش بینافردی (interpersonal)، و استفاده از زبان به عنوان واسطه‌ای فردی، و نقش متنی (textual) (استفاده از زبان برای

خوشحال کردن دیگران می‌باشد حال آنکه در جمله دوم جان بخشی از مفعول است یعنی خوشحال کردن او کاری آسان است. پرداختن به روساخت و ژرف ساخت جملات و استفاده از نظریه گشتاری (transformational theory) بسیاری از ریشه‌های ابهام* را در زبان شرح می‌دهد. در این نظریه به جای آنکه برای هر جمله قائل به یک نوع دستور و قاعده دستوری باشیم، دو نوع دستور زبان مورد نظر است: اول رو ساخت که دربرگیرنده قوانین است و برای ترکیب شاکله‌ها و اداره داده‌ها در ژرف ساخت می‌باشد، و دوم ژرف ساخت که قواعد مورد استفاده در رو ساخت از آن استخراج می‌شود. رو ساخت‌های یکسان می‌توانند ژرف ساخت‌های متفاوت داشته باشند.

اساس نظریه گشتاری زبان بر این تفکر استوار است که انسان از بدو تولد با مجموعه‌ای از قواعد فطری زبان متولد می‌شود؛ زبان امری فطری در ضمیر بشر است و از امور اکتسابی نیست. زبان‌شناسی روانشناسیک* با عنایت به این نظریه‌ها در مورد چگونگی یادگیری پدید آمد. دغدغه این مکتب زبان‌شناسی آنست که بدانند آیا رفتار زبانی بخشی از عملکرد شناختی ذهن کودک است یا موجب چیزی است که اصطلاحاً به آن پودمان زبانشناختی (linguistic module) می‌گویند. دومین مسأله که برگرفته از نظریه ساختارگرایی* است، کشف عامل پایه‌های جهانی زبانی (linguistic universals) است که عبارت از فرآیندهایی است که تمام زبانها به اشتراک از آن برخوردارند. چامسکی اظهار

موضوع‌هایی حاشیه‌ای محسوب می‌شده‌اند از جمله می‌توان از جامعه‌شناسی نام برد که منجر به پیدایش جامعه‌شناسی زبان* (sociolinguistics) شده و آغازگر آن ویلیام لایوف امریکایی است. وی به طور خاص مفهوم متغیر زبانی (linguistic variable) را پیش کشید: یک شاخص لهجه* که در جامعه زبانی واحد بر حسب طبقه و جنس فرق می‌کند. دامنه جنبه‌های مرتبط با زبان‌شناسی روز به روز بیشتر گسترش می‌یابد به طوری که حوزه‌های جدیدی در این علم نظیر قوم‌نگاری (ethnography) گشوده شده و حوزه‌های جدیدتری هم در آینده به آن افزوده خواهد شد. (LT&C و وزوغو).

زبان‌شناسی بالینی (← زبان‌شناسی روان‌شناسیک)

زبان‌شناسی تطبیقی (← زبان‌شناسی)

زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک Sociolinguistics

زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک یا بررسی زبان در ارتباط با اجتماع، تقریباً رشته جدیدی در زبان‌شناسی می‌باشد زیرا این رشته در دهه ۱۹۶۰ با آثار ویلیام لایوف در امریکا و پتر تراجیل در بریتانیا به صورت یک شاخه جدید زبان‌شناسی توسعه یافت. تا پیش از اینها، برای زمانی طولانی رسم بر آن بود که زبان‌شناسان به بررسی گویش*های مردم روستاهای دوردست می‌پرداختند تا از این رهگذر سابقه تاریخی آن گویش‌ها را بازشناسند. این نوع بررسی که اصطلاحاً به آن گویش‌شناسی یا لهجه‌شناسی (dialectology) می‌گویند در واقع زیر مجموعه زبان‌شناسی تطبیقی بود که خود در حوزه علم‌اللسه یا لغت‌شناسی (philology) قرار داشت. لایوف یکی

ساختن متن). در بسیاری موارد رویکرد هالیدی که خود آن را پدیدارشناسی اجتماعی (social semiotics) می‌نامد، بیشتر تحت تأثیر سوسور زبان را پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی بازشناسی می‌کند.

یکی از دغدغه‌های زبان‌شناسی امروزه آنست که زبان، معنی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد یعنی به هیچ وجه نمی‌توان معنی گفتار را صرفاً با اتکاء به معنی لغات آن استنباط نمود. این نگرش تا حد زیادی موجب پیدایش زبان‌شناسی عمل‌گرا (pragmatic linguistics) شده است. در این گرایش، زبان در بافت اجتماعی یا فرازبانی بررسی می‌شود. پیروان زبان‌شناسی عمل‌گرا شیوه‌ای را بررسی می‌کنند که بواسطه آن بتوان گفتار را با استفاده از شگردهای استنتاجی (inference) و پیش ذهنیت (presupposition) تعبیر نمود. در اینجا زبان یک گفتمان (discourse)* است یعنی رویدادی است حاصل عمل متقابل بین مشارکت‌کنندگان در تولید آن رفتار زبانی، نوعی «کنش» است سوای «حرف زدن» صرف. این‌گونه تأملات موجب یافته‌های تازه‌ای در حوزه نظریه کنش‌گفتاری* شده است. نظریه اخیر توسط جی.ل. آستن و جی.آر. سِرل بسط یافته است. حاصل کار آنها نوشتن دستور زبانهای ارتباطی (communicative) است که در پی توجیه و توضیح عوامل صوری زبان بر حسب کارآیی آنها در عمل‌های متقابل زبانی تعریف می‌شود.

امروزه زبان‌شناسی شاهد اضافه شدن جنبه‌هایی به این علم شده که سابقاً

نتیجه گرفته‌اند که تغییرات اگر از گروه‌های مختلف مردم و بطور خود جوش بر روی زبان رخ دهد و بعد به گروه‌های وسیعتر مردم تعمیم یابد تغییر از پائین است ولی اگر تغییر زبان توأم با تلاشی آگاهانه و با هدف کنترل هر نوع تغییر زبانی صورت بگیرد این تغییر از بالا خواهد بود.

یکی از اهداف عمده پیروان مکتب لایوف آنست که بدانند تغییرات زبانی چگونه و چرا رخ می‌دهد.

زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک با بعضی حوزه‌های سبک‌شناسی* بویژه تحلیل گفتمان (discourse analysis) و دو زیر مجموعه دیگر یعنی روش‌شناسی اقوام (ethnomethodology) و قوم‌نگاری ارتباطات (ethnography of communication) ارتباطی تنگاتنگ دارد. (صص ۱۹۶-۱۹۳، LT&C).

زبان‌شناسی روان‌شناسیک Psycholinguistics

زبان‌شناسی روان‌شناسیک بررسی فرآیندهای ذهنی است که بستر طراحی، تولید، ادراک، و فهم گفتار را می‌سازند. هدف عمده زبان‌شناسی نوین از زمان انقلاب چامسکی دستیابی به درک چگونگی کار ذهن است. از اینرو اساس زبان‌شناسی روان‌شناسیک از جالبترین رشته‌های زبان‌شناسی است. از آنجا که این رشته زمینه وسیعی را دربرمی‌گیرد، مرزهای آن بیپایان است. یکی از مهمترین زیر شاخه‌های زبان‌شناسی روان‌شناسیک به محدودیت‌های روان‌شناسیکی که در استفاده از زبان وجود دارد، مربوط می‌شود مثل آنکه محدودیت‌های حافظه چگونه بر تولید و فهم گفتار تأثیر می‌نهد، و شاخه دیگر آن به بررسی

از نخستین زبان‌شناسانی بود که توجه خود را از روستا به شهر و جامعه شهری معطوف کرد تا بتواند مشخصه‌های زبان امریکایی امروزی را تجزیه و تحلیل نماید.

زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک در بسیاری موارد تلفیقی از جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی می‌باشد. گاهی آن را جامعه‌شناسی زبان نیز می‌نامند اما این عنوان بیشتر متوجه ابعاد جامعه‌شناسی است تا زبان‌شناسی، در حالیکه دغدغه اصلی زبان‌شناسی جامعه‌شناسی، زبان «شکل گرفته در بافت اجتماع» (دل هایمز) می‌باشد. این شاخه از زبان‌شناسی به شیوه‌ای می‌پردازد که زبان توسط جامعه شکل می‌گیرد و به نوبه خود به جامعه شکل می‌بخشد. شهرت این رشته بیشتر مدیون زبان‌شناسی مکتب چامسکی و زبان‌شناسی زایشی (generative linguistics) وی می‌باشد.

مکتب زبان‌شناسی چامسکی نمونه‌های آرمانی را در گفتارهای معیار و فارغ از خطاهای کاربری زبانی (performance) به عنوان الگوی زبانی تحلیل می‌کند در حالیکه در زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک گرایش بیشتر متوجه گفتار واقعی در جوامع است. علاقه این شاخه از زبان‌شناسی معطوف به زبان است که بر طبق ظرف اجتماعی و گروه اجتماعی استفاده کننده از آن زبان دچار تغییر می‌شود. لایوف این را زبان‌شناسی سکولار (secular linguistics) می‌نامد. متغیرهای زبانی که بر زبان تأثیرگذار هستند عبارتند از عوامل فردی مثل سن و تحصیلات، و عوامل غیرشخصی نظیر ملیت، نژاد و جنسیت. بنابه مطالعات انجام شده، این زبان‌شناسان

چرایی نابسامانی‌های گفتار می‌پردازد (زبان‌شناسی بالینی clinical linguistics، شاخه زبان‌پریشی aphasiology).

احتمالاً پیشرفته‌ترین شاخه زبان‌شناسی روان‌شناختیک همانست که به تحقیق درباره اکتساب زبان در کودکان اختصاص دارد. مهمترین دستاورد این مطالعات استقرار مراحل اکتساب (stages of acquisition) است. بررسی‌های انجام شده درباره اکتساب زبان نشان می‌دهد که کودکان بسیار زود و از اول کودکی به زبان‌آموزی روی می‌آورند. به نظر برخی زبان‌شناسان اگر آنگونه که باید، مغز را دارای یک اندام پردازش زبان فرض کنیم که شامل عوامل (modules) یا پودمان‌های مختلفی برای پردازش و تولید گفتار است، یادگیری زبان بیشتر شبیه به فرآیند روشن کردن است که تلویزیون باید طی کند تا بخوبی بتواند ضربه‌های الکتریکی را به انگاره‌های نور و صدا تبدیل نماید. وقتی دکمه‌ها به مدار زبانی خاص هدایت می‌شوند، ظاهراً برنامه نویسی زبان ما تثبیت شده است. اگر بخواهیم بعداً زبان دومی را بیاموزیم به ندرت می‌توانیم از مهارت و تسلط فراگرفته در زبان مادری برخوردار بشویم. در عین حال یادگیری هر زبان، کاری فراتر از فرآیند مکانیکی روشن کردن است. دستگاه تلویزیون باید بتواند از علامت‌ها رمزگشایی کند اما قادر به «تفسیر» آنها نمی‌باشد. تفسیر زبان نیازمند تلاشی فراتر از رمزگشایی است زیرا زبان معنی را از صراحت در می‌آورد. وقتی کودک می‌گوید «مامان کفش»، بزرگسالی که این عبارت را

می‌شنود ابتدا باید آن را به صورت جمله کامل «مامان کفش‌ها رو پام کن» بسط دهد و بعد روی کنش گفتاری که انجام یافته تصمیم بگیرد یعنی بداند آیا این اعلام است، سؤال است، خواهش است، فرمان است، و... زبان دارای ابعاد اجتماعی و انسانی است که با برنامه‌نویسی برای تولید، طیف کاملی از اشکال زبانی وارد عمل می‌شود. نوعاً بچه‌ها کلمات و ساختار*ها را هم با یکدیگر جمع می‌کنند هم بسط می‌دهند تا آن را با دنیای خاص خود وفق دهند. از اینرو بررسی مراحل کسب زبان نمی‌تواند فقط نقشه‌برداری از انواع ساختارها در سنین مختلف باشد. به همین میزان نیز آنچه زبان برای آن استفاده می‌شود و چگونگی عملکرد زبان در بروز حس کودک در وی اهمیت بسیار دارد.

یکی از موضوعات مورد علاقه زبان‌شناسی روان‌شناختیک همچنین تمایز میان مغز و ذهن است که در تفکر عامه یکی است. با این نگرش مغز، اندامی فیزیکی در جمجمه است که رفتارهای جسمانی و دماغی را کنترل می‌کند و مانند سایر اندام‌ها می‌توان کار آن را مشاهده کرد. اما ذهن از قابلیت‌های ذهنی و عاطفی‌ای ترکیب شده که ما را انسان می‌شناساند. برخلاف مغز، ذهن اندامی فیزیکی نیست و قابل مشاهده مستقیم نمی‌باشد. واضح است که ذهن به مغز وابسته است اما هنوز کسی نتوانسته نحوه کار آن دو را به شیوه‌ای مرتبط دقیقاً توضیح دهد. متألهان از دیرباز در تلاش برای یافتن جایگاه روح در جسم مورد آزمایش قرار می‌گرفتند. تلاش برای تعیین مرزهای ذهن کاری است بس پیچیده‌تر.

باستان معمولاً توسط همسرایان* و به شیوه‌ای مستقیم مطرح می‌شد. این سنت* در نمایشنامه‌های دوران الیزابت* نیز ادامه داشت. اما ویلیام شکسپیر گاه زمینه چینی نمایشنامه‌های خود را به شیوه‌ای غیرمستقیم مطرح می‌کند. برای مثال در نمایشنامه هاملت زمینه چینی با ظاهر شدن روح و سخنان او تحقق می‌یابد. در رومئو و ژولیت زمینه چینی توسط نزاع خیابانی میان پیشخدمتهای دو خاندان سرشناس ارائه می‌شود.

در سده نوزدهم مرسوم بود که زمینه چینی بر پرده نخست نمایشنامه چیره باشد. در این نمایشنامه‌ها معمولاً وظیفه کلفت و نوکر خانه آن بود که نمایشنامه را با گفتگو* درباره کار و بار اربابان خود آغاز کنند.

در آخرین سالهای همین سده، نوآوری در به کارگیری زمینه چینی در کل نمایش شیوه‌ای بود که هنریک ایبسن به کار گرفت. در برخی از نمایشنامه‌های ایبسن، زمینه چینی چنان ماهرانه در کل نمایشنامه تنیده شده است که تماشاگر با دشواری آن را از عمل نمایش* تمییز می‌دهد. در این حال زمینه چینی رویدادهای گذشته دارای انگیزه می‌شود و در هر بازگشت، عمل نمایشی آن را همراهی می‌کند. نمونه درخشان اینگونه زمینه چینی، نمایشنامه روسمر سولم است. در این نمایشنامه گذشته بسیار پر اهمیت ریکاوست به تدریج در جریان نمایش آشکار می‌شود به طوری که مراحل پایان نمایشنامه با کامل شدن رویدادهای گذشته همراه می‌شود.

امروزه بسیاری از نمایشنامه‌نویسان معاصر می‌کوشند تا زمینه چینی را با گفتگوی

اما زبان‌شناسان روانشناس صرفاً به طور غیرمستقیم با مغز سروکار دارند زیرا هدف اصلی آنها ذهن بشر است. زبانشناسی بر این اساس بهره زیادی از رشته روانشناسی گرفته است. در واقع آن را گاهی «روانشناسی زبان» می‌نامند اگرچه حوزه آن بیشتر به روانشناسی مربوط می‌شود تا زبانشناسی.

(مص ۱۹۹-۱۹۶، LT&C)

زبان‌شناسی زایشی (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک)

زبان‌شناسی ساختگرا (← زبان‌شناسی)

زبان‌شناسی سکولار (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک)

زبان‌شناسی عمل‌گرا (← زبان‌شناسی)

زبان‌شناسی ناقدانه (← سبک‌شناسی)

زبان‌های نواختی (← لحن)

زبورنجیری (← لحن، ← آهنگ، ← درنگ، ← آواشناسی)

زشت و زبیا / صنعت (← مدح شبیه به ذم)

زمینه چینی نمایشی Exposition

در اصطلاح نمایشنامه*، شرح داستان* یا حکایتی (← حکایت) که پیشینه یا پیش در آمد عمل نمایش* است و دانستنش برای درک کامل نمایش ضروری است. درکل، زمینه چینی می‌تواند به چندین شیوه انجام گیرد. ممکن است در بخش آغاز نمایش گنجانده شود و به سرعت مطرح شود یا اینکه در کل نمایش و قسمت به قسمت جای گیرد و در هر لحظه‌ای آن بخش از زمینه چینی که دانستنش ضروری است گنجانده شود. شیوه و چگونگی دادن آگاهی برای فراهم کردن امکان پیش‌بینی عمل، نمایش را واقع‌گرا یا غیرواقع‌گرا می‌کند (کن)

زمینه چینی نمایشی در تراژدی* های یونان

طبیعی و اتفاقی در نمایشنامه تلفیق کنند.

Great Chain of Being زنجیره بزرگ هستی

نوعی جهان‌بینی در ادبیات، فلسفه و علوم مغرب زمین است که قدمت آن به اندیشه‌های حکمائی چون افلاطون و ارسطو می‌رسد.

براساس این جهان‌بینی، جهان سیستمی نردبانی دارد و هر دسته از موجودات در این نردبان حکم یک پله را دارد و با دسته بالاتر (پله بالاتر) به لحاظ اختلاف ماهوی و وجودی خود تفاوت می‌کند. سلسله مراتب هستی مبتنی بر یک چنین ساختار*ی است. در این سلسله مراتب، موجودات نادیدنی و خُرد در پائین‌ترین پله و حشرات، ماهیها، پرندگان و چرندگان به ترتیب هریک پس از دیگری، در موقعیتهای (پله‌های) بعدی جای دارند. جای انسان در میانه نردبان است و فرشتگان و موجودات اثیری به ترتیب در پله‌های بالاتر از او قرار می‌گیرند. بالاترین پله این نردبان متعلق به آفریدگار جهان است. بدین ترتیب انسان از یک سو با موجودات بهیمی و از سوی دیگر با موجودات آسمانی اتصال دارد.

این جهان‌بینی بر افکار و اندیشه‌های متفکران و ادبای دوران رنسانس* و عصر روشنگری* در اروپا تأثیر ژرفی باقی نهاد.

در ادبیات انگلیسی، اعتقاد به زنجیره بزرگ هستی یکی از دیدگاههای حاکم بر تفکر نویسندگان و شعرای دوران الیزابت* و نوکلاسیک (- نوکلاسیسیسم) بوده است.

هاملت در تراژدی* مشهور شکسپیر با همین نام، با عنایت به این بینش است که در تمام طول نمایشنامه در پی آنست تا با استفاده از

خِرد انسانی از لغزیدن به جهان سفلی پیشگیری کند و با اتخاذ تصمیمی درست و سنجیده خود را به مراتبی بالاتر برساند.

الکساندر پوپ، شاعر و سخن‌سرای نوکلاسیک، زنجیره بزرگ هستی را چنین توصیف می‌کند:

Vast chain of being! which from God began.
Natures aethereal, human, angel, man,
Beast, fish, bird, insect, what no eye can see,
No glass can reach; from Infinite to thee,
From thee to nothing - On superior pow'rs
Were we to press, inferior might on ours;
Or in the full creation leave a void,
Where, one step broken, the great scale's
destroy'd;
From Nature's chain whatever link
you strike,
Tenth, or ten thousandth, breaks the chain
alike.

ترجمه:

زنجیره بزرگ هستی که از خداوندگار
می‌آغازد

طبیعت اثیری، بشر، ملک، انسان
درنده، پرنده، ماهیان، حشرات، و آنچه
نادیدنی است و هیچ عدسی‌ای آن را نمی‌یابد؛
از لایتنهای تا به تو، از تو تا به هیچ - بر
قدرتهائی برتر

باید پا می‌فشردیم، و پست‌تر از ما برما،
وگر نه در دامن خلقت خلانی می‌بود،
که با شکستن یک پلکان، تمام میزان نابود
می‌شود.

از زنجیره طبیعت هر پیوندی را بگسلانی
چه ده تا، چه ده هزار، همه زنجیره را از هم
می‌گسلاند. (- مکتب کلاسیسیسم؛ نوکلاسیسیسم)

زندگی‌نامه Biography

در لغت به معنی تاریخ زندگی یا دوره‌ای از

زندگینامه‌ها متوجه جنبه‌های کلی و عقیدتی قدیسین می‌شد به طوری که زندگینامه هر قدیس در نهایت بیانگر الگویی بود که آن قدیس عیسوی از آن پیروی می‌کرد و کمتر به خصوصیات فردی آنان پرداخته می‌شد. از نمونه‌های زندگینامه در قرون وسطی می‌توان شرح زندگانی سنت کوث پرت به قلم بید و شرح زندگانی آلفرد را نام برد.

با فرا رسیدن دوران رنسانس* و پیدایش نهضت اومانیسم* که محققان شروع به بررسی علمی و دقیق مسائل زمان خود کردند، در زندگینامه‌نویسی نیز تحولی ژرف پدید آمد و به جای اندیشه‌های کلی، تکیه و تأکید محققان این رشته متوجه فردیت شخص اصلی در زندگینامه می‌شد. در این دوران بود که بذر زندگینامه‌نویسی نوین پاشیده شد. از نمونه‌های قابل اعتنای زندگینامه در این دوران می‌توان از زندگی جان پیکاس و تاریخچه ریچارد سوّم/ سر توماس مور، و زندگانی سرتوماس مور/ ویلیام را پر نام برد.

در دوران الیزابت* نیز از جمله آثار قابل ذکر در این زمینه تاریخچه هنری هفتم/ فرانسیس بیکن است که نویسنده در آن مانند پلوتارک، میان تاریخ و زندگینامه قائل به تمایز می‌باشد.

اما زندگینامه‌نویسی به صورت قالبی (← قالب) ادبی در قرن هفدهم به ادبیات غرب راه یافت. در این قرن زندگینامه‌های متعددی نوشته شد که از آن میان شرح مختصر زندگانیها/ آپری و زندگی پلوتارک/ جان درایدن شهرت بسزائی دارند. درایدن نخستین نویسنده‌ای

زندگی شخص در حدود اطلاعاتی است که نویسنده از احوال وی دارد، و نیز (توسعاً) شرح دوره زندگانی شخصی است که به صورت زندگینامه نوشته شده باشد. زندگینامه را «ترجمه حال» و «کادنامه» نیز می‌گویند و «صاحب ترجمه» کسی است که ترجمان حال او را می‌نویسند.

زندگینامه‌نویسی در ایران سابقه‌ای طولانی دارد به طوری که گذشته از اجزای خداینامه که بعدها در شاهنامه جمع شده است، حتی بعضی کتیبه‌ها مثلاً کتیبه بیستون را می‌توان از نوع زندگینامه به شمار آورد. رساله پهلوی کارنامه اردشیر بابکان نمونه‌ای است از اینگونه آثار که چنانکه از ابن‌الدیم و جاحظ و دیگران برمی‌آید در عهد ساسانیان ظاهراً نظایر زیادی داشته است و در اکثر آنها مثل اجزای خداینامه، افسانه* با حقیقت در آمیخته است.

در غرب، ریشه‌های زندگینامه‌نویسی را باید در زندگانی شاهان و قهرمانان کهن جستجو کرد. گفتار نغز مردان بزرگ نیز شاخه‌ای از زندگینامه به شمار می‌آید چنانکه می‌توان مطالب بسیاری راجع به سقراط در تعلیمات افلاطون پیدا کرد. اما این شاخه از ادبیات در اصل با کتاب زندگی مردان بزرگ (قرن اول میلادی) به قلم پلوتارک، تواریخ نوشته تاسیتوس و زندگی سزارها اثر سوتونیوس در غرب پدید آمد. پلوتارک در کتاب خود به شرح زندگانی بیست و سه تن یونانی و بیست و سه تن رومی در کنار یکدیگر پرداخت. هم او بود که میان زندگینامه و تاریخ تفاوت قائل شد.

در قرون وسطی تأکید نویسندگان

بود که کاربرد حقیقی زندگینامه‌نویسی را درک کرد.

در قرن هجدهم از خیل زندگینامه‌های نوشته شده، دو زندگینامه اعتباری بیش از سایرین کسب کرد: زندگانی شاعران / ساموئل جانسون و زندگی جانسون / بازول. این دو زندگینامه تأثیر عمیقی بر شیوه زندگینامه‌نویسی در دوره‌های بعد برجای گذاشتند. شیوه ساموئل جانسون در زندگینامه شاعران، ارائه تصویری دقیق و کامل از شخصیت شعرای انگلیسی بوده است.

در قرن نوزدهم زندگینامه‌های بسیاری نوشته شد که از آن جمله زندگانی نلسون و زندگی وِسنلی / ساوئی، زندگانی و مکاتیب بایرن / مَور، زندگانی و زمانه فردریک کبیر و گذشته و حال / کارلایل، زندگانی شارلوت برونته / خانم گاشکیل، و ولتر / موزلی را می‌توان نام برد.

در دوران رمانتیسیم* درونگرایی تفکر رمانتیکی که بعدها به نحوی توسط فروید دنبال شد، مبنای زندگینامه‌نویسی را از شرح مآوَق زندگانی اشخاص به شرح رویدادهای فکری، ذهنی، و عاطفی آنها تغییر داد.

در قرن بیستم استارچی با اِعمال دید انتقادی به زندگینامه، تحوّل در این قالب ادبی پدید آورد و آثار ارزشمندی چون ملکه ویکتوریا و کتابها و شخصیتهای پدید آورد.

از دیگر نمونه‌های با ارزش زندگینامه در ادبیات معاصر انگلستان می‌توان تنی‌سون، بایرن، سفر آخر، و بُچ هیلن به قلم نیکلسون را نام برد.

از دیگر نمونه‌های مشهور زندگینامه در ادبیات انگلوساکسون آثاری است که

ایروینگ استون، نویسنده معاصر آمریکایی، راجع به زندگی ونسان وان گوگ / شور زندگی، میکِل آنژ / رنج و سرمستی جک‌لندن / ملوان سوارکار، فروید، و داروین نوشته است. رومن رولان نیز زندگینامهٔ بتهوون، میکِل آنژ، تولستوی، و گاندی را تحریر کرد.

یکی از فروع زندگینامه‌نویسی، تذکره‌نویسی در سنت ادبی پارسی است که از نمونه‌های آن می‌توان به لباب‌الالباب و تذکره‌الاولیاء در باب شرح حال و آثار شاعران و عرفای بزرگ نام برد. (مص ۶۰-۲۵۹ الف الف)

امروزه بسیاری از شگردهای معمولی رمان* نیز در زندگینامه‌نویسی به کار گرفته می‌شود. **زندگینامه شخصی Autobiography**

در لغت به معنی شرح زندگانی شخص به قلم خود او است. زندگینامهٔ شخصی نوعی زندگینامه* و بخشی از ادبیات اعترافی* است. از نمونه‌های آن در ادبیات فارسی تذکرهٔ شاه طهماسب، تزوک جهانگیری و شرح احوال عباس میرزا ملک‌آرابه قلم خودش قابل ذکر است.

از قدیمی‌ترین نمونه‌های زندگینامه شخصی در ایران زندگینامه ابوعلی سیناست که وی آن را بر شاگردان خود املاء کرده است. نمونه دیگر، کتاب زندگی من / احمد کسروی است.

یکی از فروع زندگینامه شخصی، خاطره‌نویسی (memoir) است که از نمونه‌های آن در ادب فارسی می‌توان به خاطرات عارف قزوینی در مقدمه دیوان اشعارش اشاره کرد. در ادبیات غرب یادداشت‌های کافکا را بعنوان نمونه در این قسمت می‌توان نام برد. نوع

قرن نوزدهم پیش درآمد/ ویلیام ورد زورث نیز با حفظ همین ویژگی پدید آمد. از آن زمان تا عصر حاضر، زندگینامه‌های شخصی با شیوه‌ها و شگردهای بسیار متنوعی (از شیوهٔ روایتی گرفته تا شیوهٔ اعترافی و گزارشی) نوشته شده است که از همه مهمتر می‌توان به زندگینامهٔ شخصی جان استوارت میل (۱۸۷۳)، خاطرات کارلایل (۱۸۸۱)، زندگانی و مکاتبات داروین (۱۸۸۷) اشاره کرد.

از جنگ جهانی دوم به بعد، تقریباً هر شخصیت مهم سیاسی و اجتماعی به نوشتن زندگینامهٔ شخصی مبادرت کرده است که حاصل این جریان، شمار بسیار زیاد اینگونه زندگینامه‌ها بوده است. برای نمونه در این زمینه می‌توان به زندگی‌نامهٔ شخصی مارتین لوترکینگ، مبارز سیاهپوست آمریکائی اشاره کرد که شرح مبارزات سیاسی، نطق‌ها، بیانیه‌ها، و نامه‌های این رهبر نهضت آزادی‌بخش سیاهان امریکا در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ می‌باشد.

زهرخند (← شوخی تلخ)

زیباشناسی دریافت (← نظریه دریافت)

زیبایی‌شناسی (← جمال‌گرایی)

زیبایی‌شناسی عملگرا (← جمال‌گرایی)

زیبایی‌شناسی دریافت (← پدیدارشناسی و نقد)

زیولب (← در خلوت)

زیرویمی (← آهنگ)

ژانرهای ادبی (← انواع ادبی)

ژرف ساخت (← زبان‌شناسی)

فرعی دیگری که در زمره زندگینامه شخصی به شمار می‌رود سفرنامه‌نویسی است.

(صص ۲۶۰-۲۵۹ الف)

در ادبیات غرب، نخستین زندگینامه شخصی متعلق به سنت آگوستین است که با عنوان اعترافات (قرن چهارم میلادی) نمونه‌ای از نوعی تحلیل دقیق روانکاوانه به دست می‌دهد. اما اصول این نوع زندگینامه در دوران رنسانس* و در پی پیدایش نهضت اومانیسم* شکل گرفت زیرا بینش علمی این دوران سبب شد تا افراد دقت و صداقت بیشتری در شرح خاطرات خود به خرج دهند. تحلیل دقیق و موشکافانهٔ شخصیت‌های (← شخصیت) نمایشنامه* و طرح‌های قلم‌اندازی که (the character) نامیده شد، بازتاب این گرایش است. در قرن هفدهم رواج یادداشت‌نویسی موجب گسترش این نوع زندگینامه‌نویسی شد که از نمونه‌های آن می‌توان رلی جیومیسی/ سرتوماس براون، و واقعیات تولد، تکامل و زندگی من/ مارگارت کاوندیش را نام برد.

در قرن هجدهم آثار برجسته‌ای در زمینه زندگینامه شخصی پدید آمد که از همه مهمتر زندگینامهٔ شخصی دیوید هیوم، خاطرات ادوارد گیبون، زندگینامهٔ شخصی بنیامین فرانکلین و اعترافات ژان ژاک روسو است.

در همین قرن رمان* هائی نیز نوشته شد که بیانگر تلفیق کامل میان این نوع زندگینامه و هنر رمان‌نویسی بود مثل رابینسون کروزوئه/ دانیل دفو، سفر احساساتی/ لارنس استرن. در



می‌شناسند مثل پیروان مکتب شیکاگو
(← منتقدان مکتب شیکاگو).

تفاوت ساختار با قالب در آن است
که ساختار آن ریسمان نامرئی است که
عناصر و اجزاء سازنده اثر را به هم متصل
می‌سازد، حال آنکه قالب، شکل ظاهری اثر
می‌باشد.

بناباه نوع اتصالِ عناصر سازنده اثر، ساختار
می‌تواند دَوْرانی، دایره‌ای، خطی یا مارپیچ
باشد.

سازواری (← زبان‌شناسی)

سائت (← غزلواره)

سانه (← غزلواره)

سانه اسپنری (← غزلواره اسپنری)

سانه شکسپیری (← غزلواره شکسپیری)

سانه مستزاد (← مستزاد)

سانه میلونی (← غزلواره میلونی)

سبب (← رکن)

سبب ثقیل (← رکن)

سبب خفیف (← رکن)

Style

سَبک

سَبک واژه‌ای اصلاً عربی و به معنی گذاشتن
زر و نقره است ولی اُدبای اخیر سبک را به

Structure

ساختار

در لغت به معنی اسکلت و استخوان‌بندی
است و در اصطلاح نقد ادبی* به طور کلی
به شیوه اتصال میان عناصر و اجزاء سازنده
اثر ادبی عطف می‌کند. ساختار مانند
ریسمانی است که بدون دیده شدن دانه‌های
تسبیح را ردیف می‌کند، یا مثل استخوان‌بندی
بدن است که اندام انسان را
می‌سازد.

چنانچه شعر* یا داستان* از نقطه‌ای شروع
شود و بعد به همان نقطه ختم شود، ساختار
دایره‌ای دارد مثلاً رمان* هکبری فین که آغاز
آن در خشکی است و پایان آن نیز به بازگشت
هک به خشکی می‌انجامد، اگرچه در این میان
شخصیت اصلی* تجربه‌های بسیاری از
زندگی بر رودخانه کسب کرده است. اما
چنانچه داستان یا شعر از نقطه‌ای در محیط
دایره بزرگ شروع شود و رفته رفته با مسیری
دَوْرانی به مرکز نزدیک شود، دارای ساختاری
دورانی می‌باشد.

گروهی از منتقدان، ساختار و قالب* را
یکی می‌دانند (مثل پیروان مکتب نقد نوین*)
اما گروهی دیگر آنها را دو مقوله متفاوت

توجه به سبک به صورت دقیقتر، در تذکره‌های دوران صفویه، با این مضمون* که فلان شاعر از اشعار قدما تتبع می‌کند.

اما کلمه سبک برای نخستین بار در مقدمه کتاب مجمع‌الفصحای هدایت در کنار واژه‌های طرز، طریقه، سیاق، شیوه و معادل اینها به کار رفته است.

از محققان متأخر، دکتر سیروس شمیسا در کتاب سبک‌شناسی شعر تقسیم‌بندی دیگری از سبک‌های شعر فارسی دارد که حقایق بیشتری نسبت به تقسیم‌بندی بهار در آن لحاظ شده است. بنابه این تقسیم‌بندی سبکهای شعر فارسی عبارتند از:

۱- سبک خراسانی یا ترکستانی: از آغاز نیمه دوم قرن سوم تا پایان قرن پنجم و مقارن با حکومت سلسله‌های طاهری، صفاری، سامانی و غزنوی رایج بوده است. نقل است که محمدبن وصیف سگزی، دبیر و کاتب یعقوب لیث صفاری نخستین شعر فارسی را که در قالب قصیده* بوده سروده است. این دوره خود شامل چند عصر می‌باشد: عصر طاهریان و صفاریان که از جمله شعرای آن باید محمدبن وصیف سگزی، ابوسلیک گرگانی، حنظله بادغیسی و مسعودی مروزی را نام برد. در شعر این دوره از لغت عربی خبری نیست یا اگر هست بسیار محدود است؛ «در» به جای «اندر»، «شو» به معنی «برو» و «همی» به جای «می». چسباندن «می» به آخر فعل در جملات شرطی، و چسباندن «پ» در ابتدای افعال ماضی معمول بوده است. نوع شعر این دوره بیشتر تعلیمی (← ادبیات تعلیمی) است و قالب* رایج، قطعه* است.

طور مجازی (← مجاز) به معنی طرز خاصی از نظم* یا اثر* به کار برده‌اند و تقریباً آن را در برابر «استیل» اروپائیان قرار داده‌اند.

واژه فرنگی style از لغت لاتینی stilus مشتق شده است و آن نام ابزاری بوده که برای نقش کردن حروف و کلمات بر روی الواح مومی به کار می‌رفته و مترادف لفظ «قلم» بوده است. کسی که از این ابزار استفاده بجا و شایسته‌ای می‌کرد، «بد قلم» لقب می‌گرفت. در زبان فارسی هم از لفظ «قلم» گاه به این معنی تعبیر کرده‌اند برای مثال در عباراتی نظیر «فلان کس قلم خوبی دارد» یعنی خوب می‌نگارد.

در ادبیات، سبک روشی است که شاعر و نویسنده برای بیان موضوع خود برمی‌گزیند، یعنی سبک، شیوه گفتن است. شاعر و نویسنده به واسطه سبک، در تمام مراحل از انتخاب موضوع گرفته تا نوع کلمات، لحن (← لحن) و سیاق تألیف عناصر گوناگون، تأثیر خود را بر اثر برجا می‌نهد.

در ادبیات فارسی، توجه به سبک به طور پراکنده نزد شعرا و ادبا از دیرباز سابقه داشته است و از سبک شاعر یا نویسنده با کلمات، طریقه، طرز، و شیوه سخن به میان آمده است. برای نمونه:

خاقانی آن کسان که طریق تو می‌روند
زاغند و زاغ را روش کبک آرزوست
گیرم که مارچوبه کند تن به شکل مار
کو زهر بهر دشمن و کو مهر بهر دوست

خاقانی

و:

به قیاس شیوه من که نتیجه نو آمد
همه طرزهای کهنه کهنی است باستانی
نظامی

است. شعرها صنایع ادبی و زبان تصویر* می‌دارند یعنی بیشتر مبتنی بر منطق نثراند. از نظر وزن، این اشعار تطابق کاملی با قوانین عروضی (- عروض) ندارند که نشان دهنده فرآیند تدریجی تطابق شعر فارسی با قوانین عروضی است.

خون خود را اگر بریزی بر زمین
به که آب روی ریزی در کنار

ابوسلیک گرگانی

مهرتری گر به کام شیر در است
شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عز و نعمت و جاه
یا چو مردانت مرگ روباروی

حنظله بادغیسی

پس از او نخستین کسی که به طور جدی به موضوع سبک‌شناسی پرداخت ملک‌الشعرا بهار بود که کتاب سبک‌شناسی را درباره سبک‌های شعر و نثر کلاسیک فارسی به رشته تحریر درآورد. مرحوم بهار برای شعر در ادبیات کلاسیک فارسی سه دوره برشمرده است.

برخی نامگذاری این سبکها را مکانی و برخی زمانی می‌دانند. بهار این نامگذاری را معلول زمان پیدایش آنها می‌داند و می‌نویسد: «اما سبک عراقی که همه در مقابل سبک خراسانی متظاهر می‌شود نه از این بابت است که جنساً عراقی یا خراسانی در ذوق و سلیقه ادبی تفاوت داشته است بلکه این معنی یعنی طرز و شیوه، همانا مربوط به زمان است».

- عصر سامانیان: دوره رواج و تثبیت نظم و نثر فارسی است - رودکی پدر شعر فارسی متعلق به این دوره است. در این دوره پنجاه و

هفت شاعر پدید آمدند که از جمله آنها می‌توان ابوشکور بلخی، شهید بلخی، کسایی مروزی، دقیقی، منجیک ترمذی، و فردوسی را نام برد. ویژگی‌های شعر این عصر: قلّت کلمات عربی، صرفه‌جویی در استفاده از «را»، کثرت استفاده از «بسا»، «که» به معنی «کسی که»، «نه» در نقش قید نفی: «نه به بند است» (در بند نیست)، «نگری» به جای «بنگری» و استفاده اندک از لغات عربی به جای لغات معمول فارسی (مثل «صعب» به جای «سخت» یا «حرب» به جای «جنگ»). حال و هوای شعر تعلیمی، و لحن آن حماسی (- حماسه) است. قالب مثل دوره قبل است اما تا حدودی به بدیع (- صنایع بدیع) توجه می‌شود. گاه از تشخیص* استفاده می‌شود؛ و از نظر روحیه شاد و سهل انگار است. از نظر ادبی، شعر این دوره به لحاظ تشبیه* مخصوصاً تشبیهات تفصیلی (- تشبیه حماسی) بسیار قوی است. کسایی مروزی استاد نوعی شعر تصویری مبتنی بر تشبیهات بنام شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها (- هایکو) می‌باشد. در اواخر این دوره استفاده از استعاره* نیز مخصوصاً در شعر فردوسی رواج می‌یابد.

ویژگیهای سبک کهن شعر فارسی و خراسانی در شعر عصر سامانی بطور کامل تجلّی می‌یابد.

نمونه:

آمد بهار با رنگ و بوی طیب
با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد
لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب

روحیه شاد و تساهل دارد، شعری واقع‌گراست، تسلیم‌جات (- تسلیم) به قهرمانان و شاهان پیش از اسلام معمول است، معشوق مقام پستی دارد یعنی گاه مرد است و گاه کنیز، شاعر، جنبه‌های عقلانی و تعامل بر جنبه‌های احساسی و اغراق* چیره است، روحیه حماسی بر لحن اشعار حاکم است؛ برون‌گرا و آفاقی* است یعنی امور عینی را توصیف می‌کند، موضوعات اصلی مدح ممدوح و وصف می و معشوق و طبیعت است؛ قالب اصلی قصیده است؛ اشاره و تلمیح به معارف اسلامی اندک است، ساده و روشن و بی‌پیرایه است، و تصویرگری بیشتر بر تشبیه آنهم تشبیه محسوس به محسوس استوار است.

- سبک دوره سلجوقی: دوره بینابین سبک خراسانی و سبک عراقی است و سبک شعر این دوره تحت تأثیر رویدادها و تحولات سیاسی و اجتماعی پیش زمینه شعر سبک عراقی می‌باشد. تا پایان قرن پنجم سبک خراسانی همچنان به قوت خود باقی ماند اما تأثیر حقیقی تغییرات عهد سلجوقی در شعر قرن ششم آشکار می‌شود. در این قرن سه سبک شعری رایج بود:

- سبک خراسانی با همان ویژگی‌های سبک خراسانی در شعر معری نیشابوری، ادیب صابر، لامعی گرگانی و برخی دیگر به حیات خود، هر چند فرتوت ادامه می‌دهد.

- سبک بینابین یا سبک عهد سلجوقی که بعدها به سبک عراقی متحول شد. شعرای این سبک هم قصیده* می‌گفتند هم غزل*؛ به موضوعات عرفانی، و به آیات و احادیث

نقاط برق روشن و تندریش طبل زن دیدم هزار خیل و ندیدم چنین نهیب خورشید را ز ابر دمد روی گاه گاه چنان حصاربی که گذر دارد از رقیب

رودی

به دو چیز گیرند مر مملکت را
یکی پرنیانی یکی زعفرانی
یکی زر نام ملک بر نهشته
دگر آهن آبداده یمانی
که را بویه وصلت ملک خیزد
یکی جنبشی بایدش آسمانی

دقی

- عصر غزنویان: از شعرایی چون کسایی مروزی و فردوسی که پرورده دوره سامانیان بودند که بگذریم، عنصری، فرخی سیستانی، و منوچهری شعرای صاحب نام این دوران هستند. در زبان شعر این دوره لغات عربی بیشتری استفاده می‌شود، در صد لغات مهجور فارسی کمتر است، نوع غالب مدح و ستایش معشوق و طبیعت و ممدوح است؛ تصویرسازی و مضمون* آفرینی از «ترک» و توجه به مسیح معمول می‌باشد، معارف اسلامی در شعر طرح می‌شود و معشوق همچنان زمینی و پست است. از نظر ادبی تشبیه محسوس به محسوس رفته رفته به تشبیه محسوس به معقول متحول می‌شود، تشبیهات کوتاه‌تر می‌شوند، و تشبیهات شعر سامانی و شعرای عرب مورد تقلید قرار می‌گیرند.

بطور کلی ویژگی‌های شعر سبک خراسانی علی‌رغم وجود این تنوعات، در موارد زیر خلاصه می‌شود:

رواج غزل* به عنوان قالب مسلط، توجه به بیان و بدیع، تمایلات درونگرایانه و انفسی*، نگرش غیرواقع‌گرا، رواج مضامین و موضوعات عرفانی، روحیه غم‌گرا، توجه به معارف اسلامی، علو مقام معشوق، ستایش عشق، غلو و مبالغه، تفکر غنایی، آرمان‌گرایی، روحیه زیبونی و اعتقاد به قضا و قدر.

- سبک شعر حد واسط عراقی و هندی: در قرن دهم پدید آمد و دو جریان شعری در آن وجود داشت: جریان شعری که به صورت طبیعی شعر والای حافظ را به سبک هندی می‌کشاند و در اشعار باباغانی تجلی داشت و دیگری جریان شعر مکتب وقوع که در ربع قرن دهم پدید آمد و تا ربع اول قرن یازدهم دوام داشت. شعرای این مکتب* برای رهایی از ابتذال و ذهنی‌گرایی شعر عراقی روبه‌سوی واقعیت‌گرایی نهادند اما با توجه به محدودیت‌های زمان و در نتیجه بینش آنان نسبت به اینکه موضوع شعر فقط در عشق و عاشقی خلاصه می‌شود تنها تغییر عمده‌ای که در جریان شعر این دوره پدید آمد تبدیل معشوق زن در غزل به معشوق مرد بود. شاعران معروف این سبک عبارتند از: لسانی شیرازی، وحشی بافقی، شرف جهان قزوینی و محتشم کاشانی.

نمونه:

خوش آندم‌کز رقیبان بامن آن بدخو سخن می‌گفت
بد من هرچه می‌گفتند در خلوت به من می‌گفت
فغان‌کز بخت من اکنون ندارد ره به کوی او
کسی‌کز حال من حرفی به آن پیمان شکن می‌گفت
شدم خوشدل‌بسی از خشم پنهانش چو در مجلس
پی دفع گمان دیگران با من سخن می‌گفت

می‌پرداختند، تشبیه و استعاره به فراوانی در شعر به کار می‌برند. برخی شعرای برجسته این دوره عبارتند از سنائی، ابوالفرج رونی، عمیق بخارائی، رشیدالدین وطواط، انوری و مسعود سعد سلمان.

- سبک آذربایجانی که آغازگر آن ابوالعلاء گنجوی و شعرای برجسته آن خاقانی شروانی، نظامی، مجیر و فلکی بودند. از مشخصات شعر این دوره فاضل‌نمایی، اشاره به علوم مختلف، تلمیحات گوناگون از جمله به آداب و رسوم مسیحیت، اشاره به فولکلور* و عقاید عامیانه از جمله طب و نجوم و جانورشناسی به حدی است که شعر آنان غالباً نیاز به شرح و تفسیر دارد، تبدیل لحن حماسی به مفاخره* و خود ستایی، رواج هجو*، ایران دوستی و توجه به عظمت ایران باستان، استفاده از انواع جناس*، ایهام*، تشبیه و استعاره، وجود التزام* و ردیف*های طولانی، از نظر زبان و فور لغات و اصطلاحات عربی، و فور ترکیبات نو، فقدان برخی از لغات کهن سبک خراسانی، و ورود لغات ترکی.

- سبک عراقی: این سبک از قرن هفتم تا اواخر قرن نهم را دربرمی‌گیرد و مقارن با دوره مغولان، ایلخانان و تیموری است. شاعران و نویسندگان بزرگ این دوره غالباً از عراق عجم (نواحی مرکزی ایران) هستند. بسیاری از شعرای پرآوازه شعر کلاسیک فارسی مثل حافظ، سعدی، مولوی، خواجوی کرمانی، و عراقی متعلق به این دوران هستند. از ویژگی‌های مهم سبک عراقی که قریب سیصد سال بر شعر فارسی حاکم بود عبارتند از:

عبدالقادر بیدل دهلوی بوده‌اند.

مختصات سبک هندی: راه‌یابی زبان مردم کوچه و بازار به شعر، کاهش لغات ادبی قدیم در شعر، ورود موضوعات و مضامین زندگی عادی و کسبه به شعر، زبان واقع‌گرا و جدید فارسی، وجود اصطلاحاتی چون فرنگ عشوّه و فرنگ جلوه و فرنگی طلعت در شعر، معنی‌گرایی، استفاده از هر چیزی در عالم طبیعت در شعر، حدود مینیاتوری شعر که در حد یک بیت* و حتی یک مصراع* است؛ ورود افکار و لغات مربوط به مذاهب و آداب و رسوم هندوان، غیر از تشبیه از دیگر صنایع بدیعی و بیانی چندان استفاده نمی‌شود، شعر مضامین اعجاب‌انگیز و ایجاد رابطه‌های غریب است، توجه به تلمیح*، گسترش تعداد ابیات غزل؛ و بسامد بالای تمثیل* و ارسال المثل*.

سبک نثر* فارسی را نیز برحسب زمان به شش دوره تقسیم کرده‌اند به این شرح:

۱. سبک دوره سامانی (۴۵۰-۳۰۰ ه‍.ق): نثر این دوره ساده و موجز و بی‌صنعت و مرسل بوده، و عده لغات فارسی بر عربی فزونی داشته است. مختصات عمده در نثر این دوره را به اختصار چنین برشمرده‌اند: ایجاز* و اختصار، وجود تکرار، خالی بودن از سجع* و موازنه*، کوتاه بودن جمله‌ها و کمی لغات عربی. از نمونه‌های این سبک تاریخ بلعمی، حدود العالم، تاریخ و تفسیر طبری است.

۲. سبک دوره غزنوی و اوایل سلجوقی (۵۵۰-۴۵۰ ه‍.ق): نثر عربی در نثر فارسی اثر کرد، جمله‌ها طولانی شد و لغات عربی رو به فزونی گذارد. مختصات عمده نثر در این دوره به اختصار

در کنار مکتب وقوع، جریان فرعی دیگری پدید آمد که به آن مکتب واسوخت می‌گفتند و دلیل پدید آمدنش اعراض از سنت* مستعمل بود. مبدع این شیوه وحشی بافقی بود. در این شیوه دیگر عاشق ناز معشوق را نمی‌خرد بلکه از او روی بر می‌تابد و به سراغ معشوق دیگر می‌رود. نمونه:

ای پسر چند به کام دگرانت بینم
سرخوش و مست ز جام دگرانت بینم
مایه عیش مدام دگرانت بینم
ساقی مجلسی عام دگرانت بینم
تو چه دانی که شدی یار چه بی‌باکی چند
چه هوس‌ها که ندارند هوساکی چند

والغ...

از مختصات بارز شعر مکتب وقوع و واسوخت زبان عامیانه است. شعر وقوعی کاملاً درونگراست. ویژگی‌های عمده سبک شعر حد واسط از اینقرارند:

ورود لغات عامیانه در شعر، عدم توجه به درستی جملات و ترکیبات، عدم توجه به غلط یا درست بودن، مبتنی بر بیان مطالب جزئی و حالات عاشق و معشوق در روابط عاشقانه است؛ وجود معشوق مذکر، از نظر ادبی ساده و تقریباً عاری از بدیع* و بیان*، تسلط غزل و رواج ترکیب‌بند*، سادگی و روانی.

- سبک هندی: از اوایل قرن یازدهم تا واسط قرن دوازدهم در ادبیات فارسی رواج داشت. این دوره مقارن با حکومت سلسله صفوی بود. معروفترین شاعران سبک هندی کلیم کاشانی، میرزا صائب اصفهانی یا تبریزی، و

از نظر شکل، مانند شعر سپید* است؛ و سبک مسجع یا مقفی که قافیه دارد ولی وزن ندارد. (ALOA : P.20)

در ادبیات غرب، بلاغیون (← بلاغت) سبک را از جهات مختلف و متنوعی بررسی و طبقه‌بندی کرده‌اند. از قدما، افلاطون سبک را کیفیت و امتیازی تعریف می‌کند که گوینده‌ای به لحاظ برخورداری از الگوی مناسب و شایسته کلام از آن بهره‌مند است و دیگری به دلیل فقدان این الگوی مناسب از آن بی‌بهره است. به سخن دیگر، به دلایل ذکر شده، افلاطون و پیروان او ممکن است اثری را دارای سبک و دیگری را بدون سبک بنامند.

اما ارسطو سبک را خاصیت ذاتی کلام می‌داند. به عقیده ارسطو هر کلامی دارای سبکی است و سبک خصوصیتی اکتسابی و بیرونی نیست. از اینرو ناقدان ارسطوئی برای سبک طبقه‌بندی‌هایی به شرح و براساس موازین زیر قائل می‌شوند:

- برحسب دوران: مثل سبک متافیزیکی (← شعر متافیزیکی).

- برحسب شیوه نگارش یا منظومه‌سرایی شاعر و نویسنده‌ای خاص: مثل سبک چاسری، سبک میلتنی، و غیره...

- برحسب کیفیت انشا: سبک والا، سبک متوسط، و سبک دون.

- برحسب نوع کلام: سبک علمی، سبک شاعرانه، سبک روزنامه‌ای، و غیره...

نور ثروپ فرای، ادیب معاصر، براساس نظریه قدیمی طبقه‌بندی کیفی سبک، ابتدا دو طبقه عمده برای سبک برمی‌شمارد با عنوان demotic یا سبک مردمی که در آن خصوصیات

چنین است: وجود اطناب*، توصیف، استشهاد* و تمثیل*، تقلید از نثر عربی، لغات و افعال و امثال و اصطلاحات فارسی و استفاده فراوان از لغات عربی، از نمونه‌های سبک نثر در این دوره می‌توان تاریخ بیهقی و کلیله و دمنه را نام برد.

۳. سبک اواخر دوره سلجوقی و خوارزمیان: موازنه و سجع و تکلفات و صنایع بدیع* در نثر زیاد شد. نمونه آن مقامات حمیدی و مرزبان‌نامه است.

۴. سبک دوره مغول (۱۲۰۰-۶۰۰ ه‍.ق): در نثر این دوره تکلفات بدیعی زیادتر شد، لغات عربی مشکل و اصطلاحات علمی نیز فزونی گرفت. این دوره، دوره اعتلا و شکوفائی نثر فنی است.

۵. سبک دوره بازگشت ادبی* (۱۳۰۰-۱۲۰۰ ه‍.ق): در این دوره تقلید از نثر گلستان سعدی و نثر خوارزمی و تاریخ بیهقی رواج گرفت و از نمونه‌های آن می‌توان منشآت قائم مقام فراهانی و نشاط، ناسخ‌التواریخ اسپهر، مؤلفات هدایت و نامه دانشوران را نام برد.

۶. دوره ساده‌نویسی (...-۱۳۰۰ ه‍.ق): در این دوره نثر فصیح و ساده رواج گرفت. ساده‌نویسی عمده‌تاً با رساله‌های میرزا ملکم‌خان، ترجمه حاج بابای اصفهانی، آثار احمد طالبوف و افسانه کنت و سه تنگدار به ترجمه طاهر میرزا آغاز شد.

(ش)

ادوارد براون سبک‌های نثر فارسی را سه نوع می‌داند: سبک ساده (عاری) / (simple unornate)، سبک مرجز یا ایقاعی (cadenced) که وزن* دارد ولی قافیه* ندارد و می‌توان گفت

accomplishments, his parts are drained, and he is disable from any farther conversation.

(Addison Spectator 105)

سبک نثر نیز می تواند مُنْضَل (paratactic) یا مُتَّضَل (hypotactic) باشد. در سبک مُنْضَل اجزاء یک جمله یا جملات مختلف در پی هم می آیند بی آنکه با حرف ربط یا موصول به یکدیگر وصل شده باشد. این خاصیت را در اصطلاح حذف روابط (← حذف روابط) نیز می توان نامید. برای نمونه ترجمه قسمتی از اردوی سرخپوست / ارنست همینگوی در زیر نقل می شود:

«خورشید از پشت تپه بالا می آمد. ماهی خارداری توی آب پرید، و دایره ای در آب درست کرد. نیک دستهایش را توی آب فرو بُرد. توی سوز سرمای صبح، آب گرم بود.»

در سبک مُتَّضَل یا تبعی، جملات مختلف یا بخشهای یک جمله به وسیله موصول، کلمات ربط یا کلماتی مثل «برای آنکه»، «به خاطر»، «زیرا» و غیره به یکدیگر وصل می شوند. این خاصیت را در اصطلاح تبعیت* گویند، نمونه:

«چون دیروز در خانه نماندم، امروز باید کارهای عقب مانده ام را انجام دهم برای آنکه این کارها هر چه زودتر باید تحویل شود.»

سبک آذربایجانی (← سبک)

سبک اواخر دوره سلجوقی و خوارزمیان (← سبک)

سبک ایقاعی (← سبک)

سبک بینابین (← سبک)

سبک تبعی (← سبک)

سبک ترکستانی (← سبک)

سبک خراسانی (← سبک)

سبک دوره بازگشت ادبی (← سبک)

موسیقائی و زبانی برگرفته از کلام عادی است و دیگری سبک Hieratic یا مصنوع که در آن کلام به واسطه استفاده از صناعات لفظی و پیرایه های مجازی از کلام عادی متمایز می باشد. فرای سپس برای هر یک از این دو طبقه، سه قسم والا، متوسط و دون برمی شمارد. بلاغیون غربی در ارتباط با سبک جمله نیز تقسیماتی قائل شده اند بدین شرح: جمله منظم (periodic sentence) و

جمله نامنظم (non periodic / loose sentence)

جمله منظم آنست که پایان جمله با تمام شدن معنی همزمان باشد یعنی معنای جمله وقتی کامل شود که جمله از حیث دستوری نیز پایان یابد و شنونده تا انتهای جمله در حالت کنجکاوی باقی بماند. برای نمونه قسمتی از این سبک نثر در زیر نقل می شود:

To write the Life of him who excelled all mankind in writing the lives of others, and who, whether we consider his extraordinary endowments, or his various works, has been equalled by few in any age, is an arduous, and may be reckoned in me a presumptuous task.

(Boswell / Life of Samuel Johnson)

اما در جمله نامنظم کیفیت کلام به محاوره نزدیکتر است و بخشهای جمله چنان قرار گرفته اند که با جابه جایی یک جمله یا یک بخش لطمه ای به معنای نوشته وارد نمی شود. برای مثال:

He will tell you the names of the principal favourites, repeat the shrewd saying of a man of quality, whisper an intrigue that is not yet blown upon by common fame; or, if the sphere of his observations is a little larger than ordinary, will perhaps enter into all the incidents, turns, and revolutions in a game of ombre. When he has gone thus far he has shown you the whole circle of his

سبک دوره سامانی (← سبک)

سبک دوره سلجوقی (← سبک)

سبک دوره غزنوی و اوایل سلجوقی (← سبک)

سبک دوره فرت (← سبک‌شناسی)

سبک دوره مغول (← سبک)

سبک دون (← سبک)

سبک ساده (← سبک)

سبک سلام و علیک (← سبک‌شناسی)

سبک شاعرانه (← سبک‌شناسی)

سبک شعر حد واسط عراقی و هندی (← سبک)

سبک شعر نو (← سبک‌شناسی)

سبک‌شناسی

Stylistics

به طور کلی در تعریف سبک‌شناسی آن را علم مطالعه و بررسی شیوه‌های بیان هنری و ادبی نامیده‌اند که از بسیاری جهات شکل توسعه یافته بلاغت* در سنت کلاسیک (← کلاسیسیسم) است.

اما به لحاظ سابقه علمی، سبک‌شناسی علمی نسبتاً جدید است که ابتدا در حوزه نقد ادبی* بود و بعداً با ظهور و توسعه زبان‌شناسی* و از زمانی که شیوه‌های زبان‌شناسی برای مطالعه سبک متون ادبی و غیرادبی رایج گردید، سبک‌شناسی به حوزه‌ای مستقل و در عین حال مرتبط با هر دو رشته نقد ادبی و زبان‌شناسی بدل گردید. در موقعیت جدید هدف سبک‌شناسی آن بوده است که میان مبانی زبان‌شناسی و بررسی متون ادبی و غیرادبی از نقطه نظر شیوه بکارگیری زبان رابطه‌ای قانونمند و معنی‌دار کشف نماید. توجه به این ویژگی در غرب از سال ۱۹۰۹ با اثری از بالی که از شاگردان فردینان دو سوسور بود درباره سبک‌شناسی

فرانسوی برانگیخته شد و رفته رفته مورد توجه سایر زبان‌شناسان اروپائی قرار گرفت. از دهه ۱۹۶۰ و در پی گسترش زبان‌شناسی توصیفی* و شناسائی نارسائی‌های نقد ادبی سنتی، سبک‌شناسی به مفهوم جدید به دانشگاه‌ها و مراکز علمی بریتانیا و امریکاراه پیدا کرد. با این رویکرد جدید در بررسی سبک متون، «زبان‌شناسی بیشتر به دنبال کد یا سیستم زبانی است که سبک در آن مستتر است. زبان‌شناس فقط با توجه به زبان می‌خواهد سبک را تعیین کند، به محتوی توجه ندارد و همه چیز را در فرم یعنی زبان می‌جوید. [از اینرو] بین ادبا و زبان‌شناسان اختلاف نظر وجود دارد.» (کش مصر ۱۵-۱۴)

چرا که ادبا عموماً عقیده دارند «لفظ و معنی دو روی یک سکه‌اند چنانکه صائب گوید:

لفظ و معنی را به تیغ از یکدیگر نتوان برید
کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا»

(ص ۱۶- همان)

در بررسی عوامل مختلفی که سبک متون را پدید می‌آورند، سه عامل نگرش مؤلف، گزینش زبان، و عدول از هنجار یا انحراف از نرم* را دخیل دانسته‌اند. بنابراین رویکرد، نگرش مؤلف و «نهفته‌های ذهنی» او بطور ناخواسته در خط مشی او نسبت به گزینش زبان و عدول از هنجارهای بیانی انعکاس می‌یابد چنانکه مولانا می‌فرماید:

هر عبارت خود نشان حالتی است

حال چون دست و عبارت آلتی است.

در سبک‌شناسی نوین، لثواسپیزر (۱۹۶۰-۱۸۸۷) معتقد است که بین زمینه روان‌شناسیک مؤلف و مختصات مکرر

دانمارکی با مادرش از پدر و عمو سخن می‌گوید، در مقام مقایسه، پدرش را با تعبیری آسمانی و شکوهمند توصیف می‌کند حال آنکه در توصیف عمو او را با القابی زمینی چون شوهر، آفت‌زا و خفیف می‌نامد. به عقیده سبک‌شناسان چنانچه این گزینش ناخودآگاه (expressive) باشد جنبه‌های روانی و اجتماعی را منعکس می‌کند و اگر این گزینش ارادی و خودآگاه (impressive) باشد، جنبه‌ای انفعالی و تأثیری دارد که بازگو کننده خاصیت تعلیمی و بلاغی آنهاست.

«نزد مسلمانان علم معانی و بیان نوعی سبک‌شناسی است که مسلمانان برای تبیین جنبه‌های هنری قرآن کریم با توجه به کتاب خطابه ارسطو تأسیس کردند...» و بعدها «علم بیان محدود به توضیح و جوه هنری شعر شد.» (کش صص ۵۴-۵۳)

عامل سوم یعنی عدول از هنجار یا انحراف از نرم نیز چنانچه بسامد بالائی داشته باشد، پدید آورنده سبک است. درباره انحراف از نرم بحث‌های فراوانی وجود دارد. موضوع اصلی این بحث‌ها آن است که اولاً نرم و هنجار چیست؟ ثانیاً چه چیز انحراف تلقی می‌شود؟ چنانچه این عقیده عام را بپذیریم که هنجار قوانین حاکم بر زبان رایج هر دوران است، پس هرگونه خروج از این قوانین را می‌توان انحراف از نرم نامید. در نتیجه آنچه در دوره‌ای جزء ویژگی‌های معمول زبان بوده است، در زبان دوره‌ای دیگر که تحت قوانین متفاوتی اداره می‌شود، می‌تواند هنجارگریزی* محسوب شود و چنانچه در آثار شاعر یا نویسنده‌ای بخصوص بسامد بالائی داشته

سبکی او رابطه‌ای وجود دارد که با کشف آن می‌توان به روح و روان شاعر یا نویسنده راه پیدا کرد. ملک الشعرای بهار نیز شاید با عنایت به چنین عقیده‌ای است که می‌گوید:

شعر شاعر نغمه آزاد روح شاعریست
کی توان این نغمه را بنهفت با افسونگری
فی‌المثل گر شاعری مهتر نباشد در منش
هرگز از اشعار او نباید نشان مهتری
ور نباشد شاعری اندرمنش و الا گهر
نشوی از شعرهایش بوی و الا گوهری
هر کلامی باز گوید فطرت گوینده را
شعر زاهد زهد گوید، شعر کافر کافری
این شاخه سبک‌شناسی را در اصطلاح سبک‌شناسی ناقده (critical stylistics) می‌نامند.
درباره عامل دوم یعنی گزینش زبان گفته شده که گویندگان مختلف برای بیان معنی واحد، تعبیر و بیان‌های متفاوتی دارند که متناسب با شأن آن معنی در نزد گوینده و در بافت* کلام می‌باشد. چنانچه بسامد تعبیر خاصی برای معنی واحد بالا باشد، آن تعبیر جنبه سبک‌شناسیک پیدا می‌کند. برای نمونه می‌توان به تعبیری اشاره کرد که فردوسی در شاهنامه برای نامیدن رستم و اسفندیار و برای اشاره به اسب این دو شخصیت به کار می‌برد: رستم را خداوند و اسب او را باره، و اسفندیار را که مقامی پائین‌تر از رستم دارد سوار، و اسب او را بر همین منوال، با کلمه اسب می‌خواند:

ببینیم تا اسب اسفندیار

سوی آخر آید همی بی‌سوار

وگر باره رستم جنگجوی

به ایران نهد بی‌خداوند روی

در تراژدی* هاملت، وقتی شاهزاده

تمام عناصر هنری را مطمح نظر قرار می‌دهند. (کش صص ۱۱۷-۱۱۶).

از دیگر مکاتب مهم سبک‌شناسی که گاه از تلفیق دو جریان اصلی مذکور پدید آمده‌اند و گاه به فروغ یکی از این دو جریان تکیه می‌کنند می‌توان به مکاتب زیر اشاره کرد:

سبک‌شناسی عام (general stylistics) برای تمامی مطالعات زبانشناسی بر متون غیرادبی به کار می‌رود. تأکید عمده سبک‌شناسی عام توضیح انتخاب‌هایی است که افراد و گروه‌های اجتماعی در استفاده از زبان می‌کنند. شیوه‌ای که بواسطه آن متن با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند بستگی به متغیرهای متعددی دارد از قبیل بافت* (موقعیت پس زمینه)، هدف* (ارتباط بین شرکت کنندگان)، زمینه گفتمان* (field of discourse) (موضوع)، حال و هوای* گفتمان (mode of discourse) (گفتمان یا نوشتاری)، و کانال ارتباطی (channel) (تلفن، نامه، رودرو، والخ). در بررسی هر یک از این متغیرها، به متغیرهای دیگری برمی‌خوریم مثلاً بافت خود به زیر مجموعه‌های دیگری چون بافت فرهنگی، بافت اجتماعی، و بافت زبانی تقسیم می‌شوند. مشکل زبانشناسان استقرار چهار چوبی اصولی است که بتواند تقریباً با رفتارهای نامحدود ارتباطی که بین افراد یا گروه‌ها رخ می‌دهد سازگار باشد. یکی از تأثیرگذارترین نمونه‌ها از آن رومن یا کوپسن، زبانشناس سوئدی است که در سال ۱۹۵۸ در مقاله‌ای به دانشگاه ایندیانا ارائه شد. این مقاله انگیزه‌ای شد که بعدها عوامل تأثیرگذار با توجه به سازگاری میان نقش‌های

باشد، همین هنجارگریزی عاملی سبک شناسیک قلمداد می‌گردد. برای نمونه، احیای واژگان و روابط نحوی فارسی دری در شعر اخوان ثالث به دلیل تکرار و بسامد بالا و ناهمخوانی با زبان رایج فارسی امروز، یک ویژگی سبک شناسیک در شعر وی به شمار می‌آید. در شعر امیلی دیکنسون، شاعر امریکائی، وجود متکثر خط تیره در بین کلمات، یا بزرگ‌نویسی کلمات عادی میانه سطور، و ناتمام گذاشتن پایان شعر با عباراتی نظیر ... and then جنبه سبک شناسیک دارد.

در سخن از مفاهیم سبک نیز سه نوع سبک‌شناسی وجود دارد: سبک‌شناسی دوران، سبک‌شناسی شخصی، سبک‌شناسی ادبی. اهداف سبک‌شناسی در هر یک از این سه نوع با انواع دیگر متفاوت است: تشخیص سبک دوره‌ها به تاریخ ادبیات مربوط می‌شود؛ تشخیص و تعیین سبک فردی از مراحل عالی سبک‌شناسی است؛ و تعیین سبک ادبی مربوط به نقد ادبی و نظریه ادبی می‌شود. (هم ← سبک)

سبک‌شناسی در جریان رشد و تکوین خود به شاخه‌های مختلفی گرایش پیدا کرد که موجب پیدایش مکاتب مختلفی در این حوزه گردید. بطور کلی در سبک‌شناسی جدید دو جریان قابل اهمیت را نام برده‌اند: مکتب فرانسوی که دنباله رو آراء شارل بالی است و به زبانشناسی گرایش دارد؛ و مکتب آلمانی که از آراء زیبایی‌شناسی* بندتو کروچه الهام می‌گیرد و کارل فوسلر و لئو اسپتیزر از چهره‌های شاخص آن هستند. اینان شعر و زبان را یکی می‌دانند و در بررسی‌های خود

توصیف به ارزشیابی می‌رسیم مشکلات آشکار می‌شوند. این مسئله خاص در سبک‌شناسی ادبی که تأکید بر ارائه یک توجیه بی‌طرفانه از ارزش ادبی متن است رخ می‌نماید. در سبک‌شناسی ادبی این ادعا وجود داشت که ویژگیهای سبک شناسیک متن ارزش ملاک ارزش ادبی متن است. این رویکرد در دهه ۱۹۸۰ توسط استانی فیش اینگونه مورد تردید قرار گرفت که در حالیکه ممکن است یک نفر صناعات دستوری خاصی را به تأثیرات ادبی معینی مرتبط کند، امکان ندارد بگوییم این صناعات موجب خلق آن تأثیرات می‌شود.

تأثیر نظریه *Reader_Response Theory آن بوده است که داوریه‌های مربوط به ارزش ادبی متن با شیوه‌های توافقی در خواندن و تعبیر متون تعیین می‌شود.

از دیگر شاخه‌های فرعی سبک‌شناسی، زبان‌شناسی ناقدانه (critical linguistics) است که مشخصه‌های سبکی نویسنده را حامل نظام فکری او می‌داند، و سبک‌شناسی تلقینی* (affective stylistics) که با فرایندهای ذهن در حین خواندن متن سروکار دارد و در زبان‌شناسی پیش ریشه دارد.

سبک‌شناسی آماری (stylometry/stylostatistics) شاخه دیگری از سبک‌شناسی است که از کامپیوتر برای تعیین کیفیت الگوهای سبکی مورد استفاده نویسندگان استفاده می‌کند. یکی از موارد استفاده از این شیوه تعیین مؤلف اثر در مواردی است که مؤلف اثر مورد تردید است. (به Finch صص ۱۹۳-۱۸۹ ری)

در تقسیم‌بندی دیگری که دکتر سیروس

ششگانه زبان با وضعیت‌های مقابل آنها مورد توجه واقع گردید. اندیشه زیر بنایی این رویکرد آنست که کل زبان به نحوی به جانب یک یا چند مشخصه وضعیت ارتباطی گرایش دارد. برای نمونه زبانی که گرایش به بافت وضعی دارد احتمالاً ارجاعی است در حالی که زبانی که گرایش خطایی دارد یا تشویقی است یا سؤالی است یا راهنمایی کننده. دیگر نقش‌های زبان عبارتند از:

- سلام و علیک (phatic): زبان سلام و احوالپرسی. خداحافظی، والغ... که گرایش به تماس یا کانال ارتباطی دارد.

- عاطفی (emotive): زبان بیان عواطف و دیدگاه‌هاست که مخاطب دارد.

- فرازبانی (metalingual): زبان راجع به زبان است مثل درخواست برای روشن شدن یک عبارت، جمله، یا موضوع. این زبان متوجه رمز است.

- شاعرانه (poetic): بازی لفظی مثل صناعات مجازی، بذله، والغ. که متوجه ارسال پیام است.

الگوی یاکوبسن به دلیل انتزاعی بودن بیشتر برای شروع طبقه‌بندی سبکها مفید است. اما امروزه بیشتر سبک شناسان از الگوی نقشی مبتنی بر دستور زبان مایکل هالیدی استفاده می‌کنند. دستور زبان هالیدی چهارچوب مفیدی را برای بررسی سطح گفتمان متون گفتاری و نوشتاری فراهم می‌کند زیرا این الگو در پی ربط دادن ساختار به تأثیرات کارکردی یا معنا شناسیک متون است. این رویکرد تا وقتی روش توصیفی مورد نظر است کفایت می‌کند اما وقتی از

نقش‌گرا برای زبان سه نقش توصیفی، بیانگرانه، و اجتماعی قائل است. از اینرو در سبک سبک‌شناسی نقش‌گرا، نقش‌های زبان متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای مثال نقش تصویر* در اشعار نو کلاسیک* ادبیات انگلیسی تزئینی است اما در اشعار مکتب ایماژیسم* محوری و بنیادین است.

- سبک‌شناسی ساختگرا (structural stylistics): در این شیوه، اجزاء متن در ارتباط با یکدیگر و با کل اثر بررسی می‌شود زیرا هیچ جزئی به تنهایی اهمیت مستقل ندارد. برای مثال تشخیص استعاره و بررسی آن در شعر به تنهایی اهمیتی ندارد بلکه باید اهمیت آن را در ارتباط با تصویرگری* شاعرانه و با مضمون* شعر در نظر گرفت. مشهورترین نمونه کار سبک‌شناسی ساختگرا تحلیلی است که رومان یا کوپسن و لوی اشتراس به اتفاق در شعر «گریه‌ها»ی بودلر انجام داده‌اند. «سبک‌شناسی ساختگرا در حقیقت شکل کامل‌تر سبک‌شناسی نقش‌گرا است که بر نقش زبان (مثلاً صنایع بدیعی و صور خیال) تکیه دارد.» (کش، ص ۱۳۱)

- دوره فترت: دوره بین انقراض صفویه تا آغاز سلطنت فتحعلیشاه (۱۶۱۲) را که دوره فقر شعر فارسی است، دوره فترت می‌نامند. از شاعران این دوره هاتف اصفهانی و پسرش سحاب اصفهانی هستند. در این دوره، نطفه دوره بازگشت خلق می‌شود.

- دوره بازگشت در نیمه دوم قرن دوازدهم یعنی اواخر دوره افشاریه پدیدار شد و عهد کریم‌خان و فتحعلیشاه قاجار به بعد را دربرمی‌گیرد. دو شاخه اصلی در شعر این

شمیسا در کلیات سبک‌شناسی نام می‌برد مکتب مهم سبک‌شناسی عبارتند از:

- سبک‌شناسی توصیفی (descriptive stylistics): واضع آن شارل بالی سویسی است که شاگرد فردینان دو سوسور بوده است. «روش کار او این است که عبارات و جملات و کلمات متحدالمضمون را با هم می‌سنجد و نتیجه می‌گیرد که این عبارات و جملاتی که دارای محتوای یکسان هستند از نظر عواطف و احساسات با یکدیگر فرق دارند. این عواطف و احساسات محتوای سبک شناختی هستند که به محتوای زبانشناختی افزوده شده‌اند. بدین ترتیب روش او نزدیک به روش علم بیان* است.» (ص ۱۱۹) (هم - واحد فکری).

سبک‌شناسی توصیفی را به دلیل آن که عواطف و احساسات گوینده در انتخاب نحوه بیان او مدّ نظر قرار می‌گیرد، سبک‌شناسی بیانی (expressive stylistics) نیز می‌نامند.

- سبک‌شناسی تکوینی (genetic stylistics): در این مکتب توجه اصلی به تکوین اثر ادبی از دیدگاه سبک‌شناسی است. در این دیدگاه توجه اصلی به علل ایجاد سبک است که در روان گوینده جای دارد. واضع سبک‌شناسی تکوینی که به آن سبک‌شناسی فردی (individual stylistics) نیز می‌گویند (زیرا «داعیه تعیین سبک شخصی را دارد.» (ص ۱۲۰)). لئو اسپیتزر است. روش کار اسپیتزر آن است که ابتدا مختصات سطحی از درون متن* به بیرون باز می‌گردیم تا برای اثبات مدّعی خود آن مختصات را بار دیگر بررسی نمائیم.

- سبک‌شناسی نقش‌گرا (functional stylistics): متأثر از زبان‌شناسی نقش‌گرا است. زبان‌شناسی

سبک‌شناسی ساختگرا (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی شخصی (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی عام (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی فردی (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی نقش‌گرا (← سبک‌شناسی)
 سبک‌عاری (← سبک)
 سبک‌عاطفی (← سبک‌شناسی)
 سبک‌عراقی (← سبک)
 سبک‌عهد سلجوقی (← سبک)
 سبک‌فرازبانی (← سبک)
 سبک‌متصل (← سبک)
 سبک‌متوسط (← سبک)
 سبک‌مرجز (← سبک)
 سبک‌مسجع (← سبک)
 سبک‌مصنوع (← سبک)
 سبک‌مقفی (← سبک)
 سبک‌مکتب‌واسوخت (← سبک)
 سبک‌مکتب‌وقوع (← سبک)
 سبک‌منفصل (← سبک)
 سبک‌والا (← سبک)
 سبک‌هندی (← سبک)
 ستردگی (← حذف)

Riming Prose

سجع

در لغت آواز کبوتر است و در اصطلاح، آن باشد که نویسنده در نثر * کلماتی به کار برد که در وزن و حرف پایانی مشابه باشند.

سجع بر سه قسم است: سجع متوازی (parallel): آن است که در آخر دو جمله کلماتی قرار گیرند که در وزن عدد و حرف روی (قافیه) یکسان باشند مثل: انیس و جلیس، مثال از گلستان: «سلاح از تن بگشادند و رخت و غنیمت بنهادند.» «باران رحمت بی حسابش

دوره وجود دارد: یک شاخه قصیده سرایی به سبک شاعران کهن خراسانی و سلجوقی است. شعرای این شاخه صبا، قانی، سروش و شبیانی هستند. شاخه دوم دنباله روی از غزل سرایی به شیوه سعدی و حافظ است که در اشعار مجمر اصفهانی، فروغی بسطامی، و نشاط اصفهانی تجلی می‌یابد. بسیاری از اشعار این دوره به اقتضای اشعار قدما سروده شده است. نمونه:

آمد برم به زلف بیاراسته جبین
 حور حریر سینه و سر و سمن سرین
 هست این قصیده بر نمط لامعی که گفت:
 «چون بر فلک گرفت هزیمت سپاه چین»

سروش اصفهانی

زبان شعر در دوره بازگشت خام و ابتدایی است و سهل‌انگاری غیرقابل قبولی در آن وجود دارد، شعرا در استفاده از پاره‌ای مختصات زبانی سبک خراسانی دچار اشتباه می‌شوند. از نظر فکری همان اندیشه‌های عصر غزنوی و سلجوقی را تکرار می‌کنند و از مسائل روز دور هستند، قالب‌های مرسوم قصیده و غزل است، قصیده‌ها از دو نوع ساده و پرصنعت می‌باشند. غزل بیشتر سعدی و ارست و صناعات آن معتدل.

(سنش)

سبک‌شناسی آماری (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی آماری (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی ادبی (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی تکوینی (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی تلقینی (← نقد خواننده محور)
 سبک‌شناسی توصیفی (← سبک‌شناسی)
 سبک‌شناسی دوران (← سبک‌شناسی)

می‌زند و باعث تشخیص و برجستگی آن می‌شود.

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، نمونه بسیار درخشان چنین تقلیدی منظومه موش و گربه / عبید زاکانی است. عبید در منظومه مذکور، جنگ میان موش‌ها و گربه را به شیوه شاهنامه فردوسی و حماسه‌های رزمی روایت می‌کند.

همچنین به سحال اطعمه، از شعرای اوایل قرن نهم هجری در جنگنامه مُزْعَفَر و بُغْرابه تقلید از شاهنامه، جنگ میان مُزْعَفَر (پلوی زعفران) و بُغْرا (آشی خمیری) را حکایت می‌کند:

کنون داستان مزعفر شنو
که می‌آورد اشتھائی زنو
چو لوزینه سر تا قدم گوش باش
چو پالوده یکی لحظه خاموش باش
بین تا در اول چه محنت کشید
که آخر بدین جاه و دولت رسید
چو شلتوک آمد به دنیای دون
به چاهی ز کربال شد سرنگون

والخ...

در این قسمت شاعر سرگذشت برنج را از زمان کاشتن تا هنگام تبدیل به زعفران پلو، باز می‌گوید. سپس مراحل بر تخت نشستن مزعفر و خراج خواستن از بغرا، آغاز خصومت، مسلح شدن دو طرف، مفاخره* و آغاز نبرد را به بیانی حماسی یک به یک بازگو می‌کند و کار را به آنجا می‌رساند که بغرا در جنگ مغلوب می‌شود و مزعفر پیروزمندانه و بی‌رقیب بر تخت سفره قرار می‌گیرد.

از دیگر نمونه‌های درخشان سخره حماسه

همه را رسیده و خوان نعمت بی دریغش همه
جا کشیده. «هر که دست از جان بشوید هر چه
در دل دارد بگوید»

و در شعر:

در سجودت نوان شوند ز پیش
بر وجودت روان کنند نثار

سجع متوازن (symmetrical): چنان است که کلمات فقط در وزن یکی باشند مانند: «بحری است مَوَاج و شخصی نَقَاد». در این مثال «بحر» با «شخص» و «مَوَاج» با «نَقَاد» سجع است. و نیز: «دیگر عروس فکر من از بی جمالی سر برنیارد و دیده یأس از پشت پای خجالت بر ندارد».

و: «یک شب تأمل ایام گذشته می‌کردم و بر عمر تلف کرده حسرت می‌خوردم»

گلستان

و در شعر:

سرکشان جهان حادثه‌ور
اختران سپهر آینه‌دار

در ادبیات فارسی، گلستان سعدی از نمونه‌های درخشان نثر مسجع به شمار می‌آید. (← نثر)

سجع متوازن (← سجع)

سجع متوازی (← سجع)

سجع مُطَوَّر (← سجع)

Mocke Epic

سُخره حماسه

سُخره در لغت ریشخند، تمسخر، لاف، فسوس است و سُخره حماسه در اصطلاح گونه‌ای تقلید* سُخره‌آمیز ادبی است به زبان شعر*. در سُخره حماسه، شاعر با تقلید از سبک* قالب* فاخر حماسی (← حماسه)، موضوعی کوچک و ناچیز را رنگ حماسه

فاخر و جنگ‌های بزرگ برای توصیف پیروزی قهرمان زن در بازی ورق استفاده می‌کند و صحنهٔ این ورق بازی را در یک بعد از ظهر زیبا به مثابهٔ پیروزی در جنگ‌های حماسی چنین تشریح می‌کند:

An Ace of Hearts steps forth: the King unseen
Lurked in her hand, and mourned his captive
Queen:

He springs to vengeance with and eager pace,
And falls like thunder on the prostrate Ace,
The nymph exulting fills with shouts the sky;
The walls, the woods, and long canals reply.
Oh thoughtless mortals! ever bling to fate,
Too soon dejected, and too soon elate,
Sudden, these honors shall be snatched away,
And cursed for ever this victorious day.

سرباز لافزن

Alazon/Braggart Soldier/Braggadoccio

از شخصیت‌های قراردادی (← شخصیت قراردادی) در کمدی قدیم* یونان بوده است. سرباز لافزن آدمی بلوف‌زن اما در واقع ترسو و خودفریب است. این شخصیت نخستین بار در نمایشنامهٔ *Miles Gloriosus* اثر پلاتوس، نمایشنامه‌نویس روم باستان، ظاهر شد.

در نمایش* انگلیسی، سرباز لافزن نخستین بار در نمایشنامهٔ روبستر دویستر / نیکولا اودال ظاهر شد. پس از او بن جونسون در نمایشنامهٔ هرکسی سر خلق خودش بار دیگر استفاده از این شخصیت را احیا کرد. فالستاف در نمایشنامهٔ هنری ششم / شکسپیر نیز نمونهٔ دیگری از شخصیت سرباز لاف زن است.

در اصطلاح فرهنگی، گاه چنین شخصیتی را *miles gloriosus* نیز می‌نامند. این نام برگرفته از نمایشنامه‌ای با همین عنوان اثر پلاتوس رومی است. (← آیرون، لوده)

در ادب فارسی، یکی هم جنگنامه صوف و کمخا اثر مولانا محمود نظام قاری از شعرای نیمه دوم قرن نهم هجری است. در این منظومه نیز شاعر، جنگ میان دو نوع لباس یعنی صوف (لباس معروف) و کمخا (جامه نفیس و منقش یکرنگ) را به زبان حماسه بیان می‌کند و به روال شاهنامه مراحل جنگ را از ابتدا تا آنجا که ارمک واسطه صلح و صفا می‌شود حکایت می‌کند:

چو ننمود رو هیچ فتح و فلاح
بشد ارمک آنجا ز بهر صلاح
دری چند از دگمه با خود ببرد
که نتوان شمردن چنین کار خرد
و زانجا خبر شد که ارمک رسید
بسی جامه کمخا به پایان کشید
گرفت او همی دامنش ز انبساط
کشید آستین وی این از نشاط
مقرر نمودند با یکدیگر
که هریک به فصلی بود تاج ور
شود آن یکی شاه رخت بهار
بود در خزان این یکی شهریار
ولیکن لباسات قلب از میان
زدندی گره هر دم از ریمان
که جانی نخواهد رسید این سخن
نخواهد شد این گفتگوها کهن

در ادبیات انگلیسی، نمونه درخشان سخره حماسه، منظومه‌ای است از الکساندر پوپ، شاعر قرن هجدهم که به یغمارفتن جعد گیسو نام دارد. در قسمتی از این جنگنامه، شاعر از تمام عناصر حماسی چون طلب یاری از موجودات فوق بشری، تشبیهات حماسی (← تشبیه حماسی)، سفر به دنیای سُفلا، کلام

سربنی (← ردالصدر الی العجز)

سردستی (← بن فکنی)

سرفت ادبی / وام‌گیری Plagiarism

سرقت در لغت به معنی دزدی است و وام به معنی قرض کردن است. در اصطلاح، سرقت ادبی به معنی انتساب نوشته‌ها و اشعار دیگران به نام خود است. به طور مثال، چنانچه شخصی، شعر* یا نوشته‌ای را که در حقیقت از آن دیگری است، بدون تغییر یا با اندکی تغییر، اثر خود قلمداد کند، مرتکب سرقت ادبی شده است.

اما دامنه سرقت‌های ادبی به همین قسم محدود نمی‌شود و جنبه‌های دیگری چون انواع تقلید* (تقلید سبک*، درونمایه*، قالب* و غیره)، و انواع اقتباس* را نیز در بر می‌گیرد. جنبه‌های اخیر همان‌هایی است که در زمره وام‌گیری جای می‌گیرند. این جنبه‌ها از نظر بسیاری از نویسندگان و شعرای غربی همچون گوته آلمانی و کالریج انگلیسی مثبت و مایه تحول شاعر و موجب ظهور چهره‌های برجسته در ادبیات تلقی می‌شود. گوته در این زمینه می‌نویسد که همه هنرها با یکدیگر رابطه خویشاوندی دارند یعنی یا یکی از دیگری اقتباس شده، یا آن را به شکل متفاوتی عرضه کرده است. بنا به عقیده گوته، نویسندگان و شعرای برجسته توفیق و عظمت خود را همواره مروهون بهره‌هایی هستند که از پیشینیان خود گرفته‌اند، اینان به یکباره از زمین سر بر نیاورده‌اند بلکه ریشه در اعصار کهن و بهترین‌هایی دارند که پیش از آن‌ها می‌زیسته‌اند. کالریج نیز plagiarism را با عنایت به مفهوم وام‌گیری نویسندگان و شعرا

از یکدیگر مورد بحث قرار داده است. این خصلت وام‌گیری در مباحث ادبی قدیم توسط حکمائی چون ارسطو و افلاطون تحت عنوان تقلید، مفصلاً بحث شده است. در ادبیات فارسی، نمونه تقلید را می‌توان در اشعار دوره بازگشت ادبی* و نمونه اقتباس را در شاهنامه فتحعلی‌شاه از شاهنامه فردوسی جستجو کرد.

در ادبیات انگلیسی، تقلید از سبک و شیوه نویسندگان کلاسیک (← کلاسیسیسم) توسط شعرای نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) و اقتباس بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر از متون قدیمی و مکتوب، از جمله plagiarism به معنی وام‌گیری محسوب می‌شود.

سرود / سرود مذهبی / مناجات Hymn

سرود در لغت از ریشه فعل سرودن به معنی آواز خواندن، تغنی کردن و سرانیدن است و در ادبیات بر قسمی شعر مدحی (← مدیحه) که در ستایش خدا، خدایان، یا قهرمانان باشد اطلاق می‌شود.

در ادبیات قدیم فارسی، سرود به اشعاری گفته می‌شد که در ستایش ایزدان، قدیسین، شهنشاهان، و در مدح آفتاب و ماه و آتش و امثال آن سروده می‌شد. این سرودها را معمولاً در عبادتگاه‌ها و آتشخانه‌ها و در پیشگاه شاهان، مطابق با آهنگ می‌خوانده‌اند. این سرودها اشعاری هجائی (← وزن هجائی)، مقفی (← قافیه) و نسبتاً طولانی بوده‌اند که خواندن و نواختن آنها تنها به حضور پادشاهان و موبدان آتشکده‌ها اختصاص داشته است. (براف)

از جمله نمونه‌های سرودهای قدیم ایرانی،

به بلندی و کوتاهی مصراع‌ها و قافیه توجه نمی‌شود تا با آهنگ لازم بتواند مطابقت کند و این سرودها در بیان مفاخر عالی ملی و میهنی و مضامین حماسی (← حماسه) و غالباً به آهنگی متین و محکم خوانده می‌شود. (شدا) در اصطلاح انگلیسی، hymn بر ترانه‌ای (← ترانه) اطلاق می‌شود که موضوع آن مدح و ستایش خدایان یا قهرمانان باشد و از اینرو به قالب سرود در شعر فارسی بسیار نزدیک است. نخستین سرودی که از ادبیات غرب به جا مانده است، سرود هومری متعلق به قرن هفتم پیش از میلاد در ستایش دی میتِر، الهه باروری و برداشت می‌باشد.

حال و هوا*ی hymn اغلب حال و هوایی روحانی است و به این دلیل با ترانه و تصنیف تفاوت دارد. وجود این حال و هوای روحانی hymn را با سرودهای مناجات گونه در سنت ادبی فارسی قابل مقایسه می‌کند.

در ادبیات انگلیسی، این شکل از ترانه در قرون هفدهم و نوزدهم رایج بوده است. سرودهای روحانی جان دان، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) از نمونه‌های درخشان سرود در ادبیات انگلیسی به شمار می‌آید. قسمتی از یکی از سرودهای این شاعر در زیر به عنوان نمونه نقل می‌شود:

Wilt thou forgive that sin where I begun,
Which is my sin, though it were done before?
Wilt thou forgive that sin, through which I run,
And do run still: though still I do deplore?
When thou hast done, thou hast not done,
For I have more.

"A Hymn to God the Father"

از دیگر شعرای انگلیسی که سرودهای زیبایی سروده‌اند می‌توان جرج هربرت، جان

یکی سرود کرکوی است که به ظاهر باید متعلق به دوره ساسانیان باشد و ترجمه بخشی از آن چنین است:

افروخته بادا روشنائی
عالمگیر باد هوش گرشاسب
همی پر است از جوش
نوش کن می نوش

.....

همیشه نیکی کوش
که دی گذشت و دوش
شاه خدا یگانه
با آفرین شاهی

و دیگر سرود خسروانی که متعلق به شاعر دوره اسلامی، ابوطاهر خسروانی است و چهار مصراع* آن در زیر نقل می‌شود:

شاهم بر گاه بر آرید
گاهش بر تخت زرین
تختش در بزم بر آرید
بزم اندر نو کرد شاه

(زس)

پس از اسلام با معرفی قالب* قصیده* به ادبیات فارسی، مضامین (← مضمون) سرود چون مدح و ستایش در قالب قصیده ارائه شد. با رواج قصیده و قدرت و قوت گرفتن آن، در حقیقت نیاز چندانی برای تجدید حیات سرود احساس نشد، چون قصیده از همه لحاظ بر سلف خویش برتری داشت. پس از آن، معنی سرود رفته رفته دگرگون شد و تا حدی مترادف با تصنیف* امروزی به کار رفت.

اما در زمان حاضر، سرود بار دیگر به اشعار و ساخته‌هایی اطلاق می‌شود که در آنها تقریباً

درآیدن، ویلیام بلیک، تنی سون و کیپلینگ را نام برد.

در سنت منظومه سرائی انگلیسی هر سرود متشکل از پاره شعرهائی (← پاره شعر) همسان است که هریک از چهار سطر بر وزن آیمبیک (← پایه) و طرح قافیه‌های (← طرح قافیه) ab cb یا abab تشکیل می‌شود و در اصطلاح آن را پاره شعر سرود (hymnal stanza) گویند. اجرای سرود در ادبیات فارسی و انگلیسی معمولاً با موسیقی همراه است.

واژه hymn از ریشه hymnos همچنین شعری بوده است در ستایش ارباب انواع و خدایان اما بطور کلی نوعی شعر یا نثر شعرگونه است که موضوع آن راز و نیاز با خداوند یا بیان احساسات مذهبی است که می‌تواند برابر مناجات باشد. در مسیحیت، مناجات بخشی از مراسم مذهبی کلیسا می‌باشد. در فرهنگ ایران اسلامی مناجات و ادعیه بیشتر به صورت نثر شعرگونه و آمیخته با شعر است. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های مناجات در ادب فارسی مناجات خواجه عبدالله انصاری است که قسمتهائی از آن در اینجا بعنوان نمونه نقل می‌شود:

الهی اگر عبدالله را خواهی گذاخت
دوزخی دیگر باید آرایش او را
و اگر [عبدالله را] خواهی نواخت
بهشتی دیگر باید آسایش او را

✱

الهی اگر کاستی تلخ است
از بــوســتان است
و اگر عبدالله مجرم است
از دوســتان است

✱

الهی نه ظالمی که گویم زنهار
نه برابر تو حقی که گویم بیار

✱

کار تو داری [همچنان] می‌دار
این انداخته خود را [همی] بردار
نماز نافله گزاردن، کار پیرزنان است
روژه موطوع، صرفه نان است
حج گزاردن، گردش جهان است
دلی بدست آر، کار آن است

(به نقل از صفحه ۲۳۹ الف الف)

مناجات در همه کتب مقدس قدیم از جمله در مزامیر داوود و تورات وجود دارد. در ادب پیش از اسلام نیز در ایران مناجات بصورتی غیر عروضی (← عروض) اما آهنگین سابقه دارد. شکل‌های ادبی مناجات بصورت سرآغاز منظومه‌های ادبی و استمداد* یافت می‌شوند. در ادبیات غرب، مناجات‌های ادبی به شکل تغییر یافته در قالب* چکامه* بیان شده‌اند. از جمله چکامه‌های مناجات گونه عبارتند از:

«مناجات آپولو» ("Hymn to Apollo") / جان

کیتز،

«مناجاتی برای فصول» ("A Hymn on the

Seasons / جیمز تامسون،

و «مناجات آپولو» ("Hymn of Apollo") / شلی.

سرود مذهبی (← سرود)

سنت (← غزلواره)

Alexandrine

سطر اسکندری

در اصطلاح شعر* انگلیسی به سطر یا بیتی (← بیت) اطلاق می‌شود که از شش پایه* آیمبیک (← پایه) تشکیل شده باشد.

گفتن چون هجو، کم و بیش از ادبیات عَرَب، مخصوصاً سَبک* حریر، احطل، فرزدق، ابوالغناهیة، بشار، و ابونواس مایه می‌گیرد.

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، سنائی، انوری، سوزنی، و در میان متأخرین، یغمای جندقی به سبب هجوهای دشنام‌آمیز خود شهرت دارند. سوزنی در توجیه دشنام در اشعار خود چنین گوید:

در هجاگونی دشنام مده، پس چه دهم

مرغ بریان دهم و بَرّه و حلوا و حریر؟

در هجویه‌ای که خاقانی برای ابوالعلاء گنجوی می‌سراید، او را با کلماتی چون ملحد، جاهل دین، غزبچه (فرزند فاحشه)، عوری، (لخت، برهنه) سگ، و غول و غیره سَقَط می‌گوید:

بینی سگ گنجه را در این کوی

هم سرخ قفا و هم سیه روی

آن ملحد بولعلای سافل

چون وحش و بهیمه غُفل و غافل

آن جا حظ وقت را بدی خواه

آن جاهد دین اباده الله

غزبچه و غرچه‌ای زلوری

عوری سگ و غول و اصل عوری

چون آن سگ غوری از جهان زاد

همشیره شیخ نجدی افتاد

وحشی بافقی دو هجویه برای شخصی به

نام «یاری» که ادعای شاعری و برابری با او را دارد، سروده است و از رکیک‌ترین موارد هجو است که یکی از آنها چنین آغاز می‌شود:

ای ننگ تمام کفشدوزان

ضایع ز تو نام کفشدوزان

در ادبیات اروپا، نمونه‌های دشنام هم در

الکساندر پوپ، شاعر قرن هجدهم، در توصیف آن چنین گوید:

Then, at the last and only couplet fraught
With some unmeaning thing they call a
thought,

A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow
length along.

(An Essay on Criticism)

ترجمه:

آنگاه، در آخرین و تنها مزدوجه‌ای که پُر است
از چیزهای بی‌معنایی که آن را فکر می‌نامند
یک سطر اسکندری ترانه را پایان می‌رساند،
سطری که چون مار زخم خورده، بدنِ دراز
خود را به آهستگی می‌کشانَد.

همانگونه که پیداست الکساندر پوپ با این توصیف به نقد سطر شش پایه که با طبیعت شعر انگلیسی هماهنگی ندارد می‌پردازد. در نمونه بالا، سطر آخر از شش پایه آیمبیک تشکیل شده است.

ادموند اسپنسر، شاعر قرن شانزدهم، پیش از این سطر اسکندری را در پاره شعر* موسوم به اسپنسری (← پاره شعر اسپنسری) به عنوان سطر مَقْطَع* به کاربرد. اما به طور کلی و روی هم رفته سطر اسکندری به لحاظ طولانی بودن در شعر انگلیسی با اقبال چندانی روبه‌رو نبوده است.

سَقَط / دشنام **Invective**

سَقَط گفتن در لغت سخن درشت و دشنام دادن باشد. سَقَط گفتن در هجو* سلاح اصلی بر زبان هجاگوست. این ویژگی که در ادبیات اختصاص به شاعران هجاگو دارد، بیان‌کننده ارزش والای هنری نیست. سَنَت* دشنام

شعر* و هم در نثر* یافت می‌شود. گاه دشنام را در هجویه‌های شخصی به کار گرفته‌اند و گاه در هجو طبقه اجتماعی خاصی. کمدی*های یونان باستان گاه به دشنام در آمیخته بوده است. نمایشنامه‌نویسانی چون آرخسی لوخی (قرن هفتم ق.م.) و آریستوفانس در کمدی‌های خود از اینگونه سخنان به کار می‌برده‌اند.

جوونال، کمدی‌نویس رومی در قرن اول میلادی، دشنام را در نکوهش شیوه زندگی رومی‌ها به کار می‌بست. پس از جوونال، تا اواخر قرون وسطی به استثناء پاره‌ای اشعار لاتینی، کمتر نشانی از دشنام و سقط در ادبیات اروپا دیده می‌شود.

در ادبیات انگلیسی، جان اسکله‌تون، شاعر قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم در اشعار خود که راجع به مفاسد اجتماعی بوده است، استفاده از دشنام و سقط را رواج داد. شعر «اولین صفیر شیپور علیه...» سروده جان ناکس، شاعر قرن شانزدهم نیز نمونه مشهوری است که در آن کلام دشنام‌آلود به کار رفته است.

نمایشنامه‌نویسان اواخر دوران تیودور* نیز از سقط همچون سلاحی برنده علیه افراد استفاده می‌کردند. برای مثال موارد متعددی از اینگونه کلمات را می‌توان در نمایشنامه‌های ترویلیوس و کرسیدا، شاه‌لیو و هنری چهارم/شکسپیر پیدا کرد. از جمله در نمایشنامه هنری چهارم، پرنس هال، فالستاف را چنین توصیف می‌کند:

This sanguine coward, this bed-presser,
This horse-back breaker, this huge hill of
flesh...

ترجمه:

این بُزدل خوش خیال، این مایه زحمتِ
بستر،

این شکننده پشت اسبان، این کوه عظیم
گوشت.

در همین دوران بن جونسون، توماس لوج،
و جان مارستون به سبب کاربرد سقط در
اشعار خود مشهور بودند.

از بین نویسندگان قرن هفدهم، ساموئل
باتلر به خاطر استفاده از سخنان موهین در اثر
خود موسوم به Hudibras و جان درایدن به
لحاظ استفاده زیرکانه از کلمات دشنام‌آلود در
مک فله کنو و آبسالم و آکی توفل در این زمینه
شهرتی بیش از دیگران دارند.

در قرن بعد، الکساندر پوپ، جاناناان
سویفت، و اسمولت نمونه‌های بسیاری از
کاربرد سقط در آثار خود به دست می‌دهند. از
دیگر نویسندگان و شعرائی که گاه کلام
خود را به سقط و دشنام آلوده‌اند می‌توان
لردبایرن، چارلز دیکنز و برنارد شاو را نام برد.
سکون (- قصیده پنداری)

سلامة الاختراع (- ابداع)

سلسله سانه (- سلسله غزلواره)

Sonnet Sequence / سلسله سانه

در ادبیات انگلیسی، سلسله غزلواره،
مجموعه‌ای از چند شعر* عاشقانه متوالی
است که در قالب سانه* یا غزلواره سروده شده
است و از حیث درونمایه* با یکدیگر پیوند
دارند. شاعر در این سلسله غزلواره‌ها به شرح
و بیان یک به یک مراحل و مراتب شفیتگی
خود به معشوقه می‌پردازد به طوری که
شعرهای هر سلسله رابطه‌ای متوالی با

بودلر، جهان را جنگلی از نمادها می‌یابد. مالارمه، سمبولیسم را فراخوانی تدریجی یک شیء می‌داند تا بدانجا که حال و هوای خاصی را پدید آورد. او نماد را نوعی قیاس میان ذهنیت و عینیت (تجريد و ذات) می‌داند. در این شیوه قیاس، فقط یکی از طرفین مقایسه القاء می‌شود.

در آثار شعرا و نویسندگان سمبولیست عموماً از تصاویر (→ تصویر) عینی و مادی برای القاء احساسات و اندیشه‌های انتزاعی استفاده می‌شود. این نوع کاربرد تصویری را تی. اس. الیوت، شاعر انگلیسی، اشتراک عینی* می‌نامد.

شیوه سمبولیسم همواره به چند اصل کلی متوجه است که عبارتند از:

- آهنگ کلام و کاربرد نماد* در بیان: شعرای سمبولیستی معتقد بودند که شعر باید از راه آهنگ کلمات، حالات روحی و احساساتی که امکان بیان مستقیم آنها نیست به خواننده یا شنونده القاء کند. بدین ترتیب برای شعر مقامی مشابه و هم‌شان با موسیقی قائل بودند. همچنین به زعم این شعرا، استفاده از نماد موجب می‌شود که شعر و اثر سمبولیستی را هرکس بنا به درک و احساس خود بفهمد.

- هیجان: این شعر حالات اندوهبار و مناظر نگران‌کننده و ترسناک را موضوع اشعار خود قرار دادند.

- انکار واقعیت: شعرای سمبولیست تحت تأثیر فلسفه افلاطون، شاعر را شاهدی می‌دانستند که می‌تواند از پس دنیای واقعی، صور آرمانی و هستی مطلق را به نظاره بنشیند. بنابر فلسفه افلاطون، پدیده‌های این

یکدیگر پیدا می‌کنند. غزلواره‌های (سانه‌های) شکسپیر کیفیت زنجیره‌ای دارند. پیش از او، سرفیلیپ سیدنی منظومه آستروفل و استلارابه صورت غزلواره سروده بود. سمبل (← نماد)

سمبولیسم، مکتب / نمادگرایی Symbolism

سمبولیسم و نمادگرایی (← نماد) به معنی عام، استفاده از نماد و مفاهیم نمادین است. نمادگرایی به این مفهوم در ادبیات سابقه‌ای دیرینه اما پراکنده دارد. برای مثال در منظومه مطلق‌الطیر شیخ عطار نیشابوری که در شرح سفر نمادین پرندگان مختلف برای یافتن سیمرغ است، هر پرنده نماد دسته‌ای از مردم است.

در آثار شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی نیز موجودات و اشیاء غالباً مفاهیمی نمادین را القاء می‌کنند؛ مثلاً در اشعار شلی ستاره صبح و ستاره شب، قایقی که در جهت مخالف آب حرکت می‌کند، و جدال میان عقاب و افعی در مقام نماد به کار می‌رود. ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک دیگر نیز در اشعار خود به کرات از نمادهای خصوصی استفاده کرده است.

اما مکتب ادبی سمبولیسم، در اواخر قرن نوزدهم با انتشار مجموعه اشعار گل‌های شر اثر بودلر، شاعر فرانسوی، پدید آمد و ادبیات دهه‌های پایانی این قرن در اروپا و امریکا تحت تأثیر قرار داد. پس از بودلر، شعرای دیگری چون رمبو، ورنلن، مالارمه، و والری با آثار خود به غنای این مکتب افزودند.

شعرای سمبولیست از نمادهای خصوصی که کاملاً جنبه القائی دارند استفاده می‌کردند.

شواهدی که راسکین برای این نظریه خود ذکر می‌کند سطوری از شعر کریستابل / کالریج است:

The one red leaf, the last of its clan,
That dances as often as dance it can.

(تنها برگ سرخ، آخرین فرد قبیله خود تا آنجا که توان دارد، به رقص می‌ایستد) راسکین می‌نویسد اگرچه این سطور زیبا هستند، دروغین و «بیمارند». راسکین سوء تعبیر احساساتی را تنها زمانی مجاز می‌داند که شاعری بزرگ نتواند در برابر احساسات نیرومندی تاب بیاورد و این سبب شد واقعیات، خصایص خیالی و انسانی برخود بگیرند.

امروزه این اصطلاح عنوان پدیده‌ای رایج در شعر توصیفی شده است. در اینگونه اشعار، اسناد خصوصیات انسانی به طبیعت بی‌جان به طور پراکنده و تصادفی رخ می‌دهد. از اینرو با آنچه در اصطلاح صناعات معنوی، تشخیص* نام دارد، تفاوت می‌کند.

Affective Fallacy سوء تعبیر تلفیقی

اصطلاحی در نقد ادبی* است. این اصطلاح را و. کی. ویسمات و مونروسی، برذلی، منتقدان معاصر، در مقاله‌ای که در سال ۱۹۴۶ انتشار یافت پیش کشیدند و در تعریف آن نوشتند که سوء تعبیر تلفیقی اشتباهی است که از ارزشیابی و سنجش شعر* به واسطه تأثیراتی خاص بخصوص تأثیرات عاطفی و احساسی ناشی می‌شود و شعر از دریچه تأثیری که بر عواطف خواننده برجا می‌نهد، مورد داوری قرار می‌گیرد. این شیوه داوری درباره شعر منجر به سوء تعبیر تلفیقی

جهان سایه‌ای از حقیقت مطلق و نادیدنی است. برای عده‌ای دستیابی و شهود این دنیای نادیده به واسطه مذهب و برای عده‌ای دیگر به واسطه عرفان امکان‌پذیر است. اما برای شعرای سمبولیست، به گفته بولدلر، این شعر است که می‌تواند روح را به ادراک حقیقت پنهان رهنمون گردد.

- به لحاظ جنبه القائی شعر سمبولیستی، شعرای این مکتب قالب*های آزاد (- شعر آزاد) و شعر منثور* را جایگزین قالب‌های سنتی کردند.

(ما)

از پیروان مکتب سمبولیسم در انگلستان و امریکا به طور عمده می‌توان و. بی. ییتز، تی. اس. الیوت، و شعرای ایمازیست (- ایمازیسم) را نام برد.

سنت (- قرارداد)

سنگ‌گور (- مرثیه)

سنگ‌نوشته (- مرثیه)

Pathetic Fallacy سوء تعبیر احساساتی

اصطلاحی در نقد ادبی* است که اول بار توسط جان راسکین، نظریه‌پرداز قرن نوزدهم، در کتاب نقاشان نو (جلد سوم، بخش دوازدهم) مطرح شد.

از آنجا که برای راسکین، حقیقی بودن والاترین معیار هنر محسوب می‌شد، سوء تعبیر احساساتی، اصطلاحی خفیف به شمار می‌آمد. بنا به تعریف راسکین سوء تعبیر احساساتی در مورد توصیف‌ها به کار می‌رود که در آنها، شاعر تحت تأثیر احساسات و خیالپردازی، ظاهری مبالغه*آمیز و دروغین به پدیده‌های طبیعت نسبت می‌دهد. از جمله

ملک شاعر (زیرا از لحظه تولد، شعر از شاعر جدا می‌شود و فارغ از اعمال نظر و کنترل شاعر، به دور جهان سفر می‌کند) شعر به همگان تعلق دارد...»

منتقدان نقد غیر شخصی* از پیروان این نظریه هستند.

Surrealism مکتب سوررئالیسم، مکتب

مکتب ادبی و هنری که در دهه ۱۹۲۰ به دنبال مکتب دادائیسم* در فرانسه پا گرفت. سوررئالیسم در زبان فرانسه به معنی «در ورای واقعیت» و «پشت واقعیت» و «واقعیت برتر» است. این اصطلاح را گیوم آپولینر، شاعر فرانسوی به کار برد اما بیانیه سوررئالیسم توسط شاعری به نام آندره برتون در سال ۱۹۲۴ منتشر شد. بعدها هم او دو بیانیه دیگر منتشر کرد.

در این بیانیه برتون شرح داد که دستیابی به واقعیت برتر، تنها با رهائی ذهن از زیر سلطه عقل و منطق میسر است. نزد شعرای سوررئالیست واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق «ضمیر ناخودآگاه» آدمی مدفون شده است و تنها در رؤیاها و اوهام انسان متظاهر می‌شود. بنابراین شاعر باید هنگام سرودن شعر در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آنگاه قلم در دست گیرد و آنچه در ضمیرش می‌گذرد بر کاغذ بیاورد. برای نیل به این مقصود، یکی از وسایل عمل شاعر و نویسنده سوررئالیست نوشتن «از خود بیخود» (خودکارنویسی) است که بدان وسیله شاعر به ثبت اوهام و رؤیاهای خود، درست در لحظه ظهورشان توفیق می‌یابد.

«نوشتن خودکار» و ثبت اوهام و رؤیاها

می‌شود. بنا به استدلال ویمسات و بردزلی، در این حالت، شعر هدف نقد و سنجش نخواهد بود و نقد شعر به تأثیری بودن گرایش می‌یابد. نظریه سوء تعبیر تلقینی مورد اعتراض بسیاری از منتقدان قرار گرفت. به عقیده مخالفین، هیچ اثری ادبیات محسوب نمی‌شود مگر آنکه واکنشی احساسی و عاطفی در خواننده برانگیزد.

بعداً، بردزلی، نظریه فوق را چنین تعدیل کرد: «به نظر نمی‌رسد سنجش انتقادی بجز در ارتباط با تأثیرات معینی که عوامل زیباشناسانه (زیباشناسی) بر مخاطبین خود برجا می‌گذارد، بتواند تحقق یابد.»

این نظریه، پس از اصلاح، مبنای نقد غیر شخصی* قرار گرفت. در نقد غیر شخصی، منتقد تأثیر آثار ادبی را بر روی خودش توصیف نمی‌کند بلکه به تحلیل صناعات و ویژگی‌هایی که محرک آن تأثیر بوده‌اند، می‌پردازد.

Interntional Fallacy سوء تعبیر غرضی

اصطلاحی در نقد ادبی* است. این اصطلاح را اول بار و. کی. ویمسات و مونرو سی. بردزلی در مقاله «سوء تعبیر غرضی» (۱۹۴۶) مطرح کردند. به موجب تعریف ویمسات و بردزلی، خواه نویسنده یا شاعر غرض خود را از آفریدن اثر خاصی تصریح کرده باشد و خواه آن را به طریقی به خواننده القا کرده باشد، در هر حال غرض او ربطی به اثر ندارد زیرا معنا و ارزش هر اثری در متن آن، یعنی در خود اثر نهفته است و این مخلوق به تنهایی اثری کامل و مستقل است. ویمسات و بردزلی در این باره می‌نویسند: «شعر نه از آن منتقد است و نه

- طنز*: نوعی بی‌علاقگی به دنیای خارجی و فاصله گرفتن با آن به منظور نفی دنیای واقعی.

- امر شگفت و جادو: قلمرو گروتسک.

اگرچه مکتب سوررئالیسم، گروه خاصی از هنرمندان مثل آندره برتون، لوئی آراگون، و سالوادور دالی (نقاش) را دربرمی‌گیرد، تأثیر و سایل عمل آنها را می‌توان به طور مستقیم یا غیرمستقیم و در ابعادی گسترده بر بسیاری از آثار شعری* و منثور (← نثر) معاصر مشاهده کرد. این تأثیرات عمدتاً عبارتند از: تداعی معانی‌های آزاد (← تداعی معانی) ترتیب غیرمنطقی و غیرحقیقی حوادث، توالیهای رؤیاگونه و کابوس مانند، ترکیب تصاویر عجیب و غریب و ظاهراً بی‌ربط، و ترکیبیات دستوری غیر معمول. (۱۸)

رمان (← رمان) برخاستن فی‌نقیان / جیمز جویس، آثار دایلمن توماس شاعر انگلیسی، بوف کور / صادق هدایت، و شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری با استفاده از وسایل عمل سوررئالیستها نوشته شده‌اند.

سوکنامه Dirge/Threnody/Monody

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) غرب، این عنوان ترانه*های غنائی (← شعر غنائی) بوده است که در رثای (← مرثیه) مردگان می‌خواندند و خود نوعی مرثیه محسوب می‌شد.

این قسم ترانه را در روم باستان dirge و در یونان باستان threnody یا monody می‌گفته‌اند. تفاوت threnody یا monody آن بوده است که monody به صورت تک‌نفره اجرا می‌شد اما threnody را دسته‌جمعی اجرا می‌کردند.

فارغ از تسلط ضمیر خودآگاه، لاجرم نوعی درهم ریختگی ذهنی و نفی نظام معقول را در پی دارد به طوری که آثار هنرمند سوررئالیست وجهه‌ای هزل* آمیز می‌یابد. برای اینکار شاعر یا نویسنده با جدا کردن ذهن خود از دنیای واقعی و بیرونی پیرامونش، خود را بدست جریان ذهن ناخودآگاه می‌سپارد و از این راه به نوعی کشف و شهود انسانی و ورود به دنیاهای فراواقعیت توفیق می‌یابد. در این حالت او قلم در دست می‌گیرد و با سرعت تجربه‌های این کشف و شهود را بر کاغذ می‌آورد و بدون بازنگری آن را می‌نویسد. استمرار چنین فشاری بر ذهن و تکرار این حالت خودکاری و خودسپاری به جریان ضمیر پنهان در نهایت منجر به دیوانگی و روان نژندی در این هنرمندان می‌شود. اینان ضمن نفی ارزشهای زیباشناسانه (← زیباشناسی) عقیده دارند که زیبایی حقیقی پس از انهدام واقعیت‌های صوری و با پیدایش و ظهور واقعیت‌های برتر و ناشناخته تحصیل می‌شود. برای هنرمندان سوررئالیست، رؤیا یکی از وسایل معرفت و شناخت، و یکی از فعالیت‌های الهام* بخش ذهن به شمار می‌آید. به موجب این معرفت، دنیای جدیدی کشف می‌شود که در آن زیبایی از کشف بیان واقعیت‌های مدفون در ضمیر پنهان حاصل می‌شود و آنگونه که یکی از نویسندگان سوررئالیست می‌گوید: «زیبا می‌تواند از تلاقی یک چرخ خیاطی و یک چتر روی میز تشریح به وجود آید». وسایل عمل سوررئالیست‌ها عبارتند از: - خودکارنویسی.

گفتا: چه توان کرد که تقدیر چنین بود
گفتم که: بس خط خطا بر تو کشیدند
گفتا: همه آن بود که بر لوح جبین بود

حافظ

و نیز غزلی (← غزل) از حافظ با این مطلع *:
گفتم: غم تو دارم، گفتا: غمت سر آید
گفتم که: ماه من شو، گفتا: اگر بر آید

در ادبیات مغرب زمین، دو صنعت با سؤال
و جواب در ادبیات فارسی شباهت دارد، اول
نوعی سؤال و جواب کوتاه و ظریف که با
مقابله و تکرار * همراه است و این را
stichomythia گویند. این صنعت در نمایشنامه *
به کار می‌رود، برای نمونه:

Comus: What chance good lady hath bereft you
thus?

Lady: Dim darkness, and this leavy laby rinth.

Comus: Could that divide you from near-
ushering guides?

Lady: They left me weary on a grassy turf.

Comus: By falsehood, or discourtesy, or why?

Lady: To seek 'i'th' valley some cool friendly
spring.

(Milton / Comus)

صورت دوم آن است که ابیات (← بیت)،
مزدوجه * ها یا پاره اشعاری (← پاره شعر) که
هر جزء آن توسط یکی از طرفین ادا شود و
این را در اصطلاح amoebean گویند. یکی از
نمونه‌های درخشان این صنعت را می‌توان در
«تقویم شبانان» اثر ادموند اسپنسر پیدا کرد. در
این تقویم، ماه دهم (اکتبر) به قالب سؤال و
جواب میان پیرس و کودی سروده شده است و
هر پاره شعر توسط یکی از آن دو ادا می‌شود.

از نمونه‌های سوکنامه در ادبیات انگلیسی
می‌توان به سوکنامه‌ای که سر فیلیپ سیدنی،
شاعر قرن شانزدهم، در آرکادیا سروده است
اشاره کرد. این سوکنامه چنین آغاز می‌شود:

Ring out your bells, let mourning shews be
spread.

از مشهورترین نمونه‌های سوکنامه در
نمایشنامه *، ترانه ادیل در سوک پدر فردیناند
در نمایشنامه وسوسه / شکسپیر و همچنین
سوکنامه فییدل در نمایشنامه سیمبلین /
شکسپیر قابل ذکر است.

سیاق سخن (← ثبت کلامی)

سیلاب (← هجا)

سؤال و جواب Amoebean, Stichomythia

در ادبیات فارسی نوعی شعر * است که
مصراع * های اول آن به صورت سؤال و
مصراع‌های دوم به صورت جواب آن سؤالات
به نظم * در آمده است لیکن این سؤال و
جواب‌ها چندان جدی و رسمی نیست و واقعاً
قصد شاعر از تنظیم آنها گرفتن یک سلسله نتایج
قطعی و ایضاح بعضی مطالب غیر معلوم نمی‌باشد.

(شواف)

در این صنعت هرگاه نظر یکی از طرفین،
مخالف رأی (← رأی) و نظر دیگری باشد آن
را مناظره * دانند. نمونه:

گفتم، چشم، گفت: به راهش می‌دار
گفتم: جگر، گفت: پر آهش می‌دار
گفتم که: دلم، گفت: چه داری در دل
گفتم: غم تو، گفت: نگاهش می‌دار

شیخ ابوسعید ابوالخیر

گفتم که خطا کردی و تدبیر نه این بود

ش

عطف به سابقه* یعنی مرجع اشاره یا پیش از شاخص آمده باشد یا پس از آن.

از حیث سبک‌شناسی همچنین کلماتی نظیر صفات اشاره (این و آن) می‌توانند موضوع را از نظر عاطفی تعریف کنند مثلاً اگر کسی بگوید «اون حیوون را از اینجا بیرون ببر.» نشان می‌دهد که از «اون حیوون» خوشش نمی‌آید. یا در زبان انگلیسی که مورد نظر، فرد بخصوصی است. (با استفاده از مصرع ۲۱۴-۲۱۳ کتاب Finch).

شاعران کوه سیاه (← تاریخ ادبیات امریکا)

شالوده شکنی (← بن فکنی)

شاه بیت (← بیت الغزل)

Internal Evidence

شاهد درون متنی

ذات به معنی صاحب، حقیقت هر چیز، نفس هر شیء، هستی، عین، جوهر، گوهر و جسم است و شهودی در لغت مأخوذ از شهود به معنی شاهد، گواه و رؤیت حق به حق می‌باشد. ذات شهودی در اصطلاح نقد نصی و تحلیلی که هدف آن تعیین تاریخ نگارش آثار ادبی است به کار می‌رود. این اصطلاح به تهجی کلمات، قافیه گذاری (← قافیه) و علائم سجاوندی، جزئیات مربوط به محیط،

Deixis/Deictic

شاخص / اشاری

Deixis برگرفته از زبان یونانی است و در اصطلاح سبک‌شناسی* به مؤلفه‌های زبانی که بستر ساز سخن در زمان، مکان، و منظر گوینده است عطف می‌کند. از اینرو زمان فعل برای مثال نظامی اشاری است زیرا رویدادها را در ظرف زمان حال یا گذشته یا آینده قرار می‌دهد، همچنین است ضمائر اشاره «اینجا» و «آنجا» زیرا چیزها را در موقعیت مکانی نسبی نسبت به فرد گوینده قرار می‌دهد: «اینجا» در مورد یک نفر برای دیگری می‌تواند «آنجا» باشد.

بنابراین که مرجع اشاره یا شاخص در درون جمله باشد یا بیرون از آن شاخص یا exophoric است یا endophoric. ضمائر اول شخص و دوم شخص exophoric هستند زیرا مرجع اشاره در گفتگو شرکت دارد و حاضر است. اما ضمائر سوم شخص یا ضمائر اشاره endophoric است زیرا مرجع اشاره را در متن باید پیدا کرد. به سخن دیگر شاخص نوع اول در گرو فحوا* و وضع سخن است و شاخص نوع دوم در گرو متن*. شاخص endophoric نیز می‌تواند یا از نوع برگشت* باشد یا از نوع

دیگر، شبه خبر، بیان واقعیتی شعری است که به واسطه بیان شاعرانه در شعر ارائه می‌شود. شخصی (← انفسی)

شخصیت Character

شخصیت در لغت به معنی ذات خلق و خوی مخصوص شخص است و در معنی عام، عبارت از مجموعه خصوصیات است که حاصل برخورد گرایز و امیال نهفته انسان با دانشهای اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی می‌باشد.

در ادبیات، شخصیت، فرد ساخته شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان* و نمایش* ظاهر می‌شود.

اعمال و گفتاری که از اشخاص داستان سر می‌زند باید به گونه‌ای با خصایل و ویژگی‌های خاص آنان هماهنگی و ارتباط داشته باشد. اگر شخصی دست به دزدی می‌زند، این عمل او باید انگیزه‌ای داشته باشد که متناسب با روحیات و خصوصیات آن شخص باشد. برای مثال چنانچه این شخص مانند شخصیت اول (← شخصیت اصلی) بینوایان / ویکتور هوگو فردی نیک سرشت و کریم‌النفس باشد، عمل دزدی او در شرایطی که می‌خواهد شکم طفل گرسنه‌ای را سیر کند اما خود چیزی ندارد، عملی دور از خصلت‌های او و بی‌ربط با شخصیتش به شمار نمی‌آید. اشخاص داستانی در جریان وقایع داستان به دو صورت زندگی می‌کنند: یا تا به آخر داستان هیچ تغییری نمی‌کنند و یا در آخر داستان به نحوی متحول می‌شوند. در مورد نخست، شخصیت داستان در پایان

و دوران آثار عطف می‌شود به طوری که به واسطه آنها می‌توان تاریخ تقریبی نگارش آن آثار را به دست آورد.

شایگان (← قافیه)

شبهت شعر و نقاشی Ut Pictura Poesis

اصطلاحی در نقد ادبی* است که اول بار هوراس، شاعر روم باستان در کتاب هنر شاعری به کار برد اما فکر آن پیش از هوراس نیز وجود داشته است. به موجب این بینش، نقاشی و شعر هنرهایی قابل مقایسه و شبیه به یکدیگر هستند.

در قرن شانزدهم، هفدهم و هجدهم، شبهات شعر با نقاشی مورد بحث و اختلاف نظر نویسندگان و منتقدان انگلیسی بود. شافیتسبری، در کتاب هنرهای تجسمی (۱۷۱۲)، آن را عقیده‌ای نادرست خواند. جان درایدن، نیز این موضوع را در مقالات خود مورد بحث قرار داده است.

شبه خبر Pseudo-Statement

اصطلاحی در نقد ادبی* است. این اصطلاح را آی. آ. ریچاردز، منتقد معاصر برای تمایز میان خبر علمی از خبر شعری وضع کرد. منظور ریچاردز از «خبر» (statement)، بیان علمی واقعیتی است که قابل اثبات باشد. از سوی دیگر، نمودهای شبیه خبر یا شبه خبر، واقعیتی است که در شعر یافت می‌شود اما قابل اثبات و منطبق با منطق نیست. نقش خبرهای شعری آن است که طرز تلقی و احساسات خواننده را هدایت کند. این مفهوم و تمایز دلالت بر آن دارد که شعر، خبر (واقعیت) را به شیوه خاص خودش که در واقع نوعی جعل است، بیان می‌کند. به بیان

بدیهی است که این تغییر و تحوّل، خواه فیزیکی باشد، خواه درونی، به هر حال به نحوی با دیگر ابعاد خُلُق و روحی شخصیت داستان هماهنگی و ارتباط دارد.

بنابر تقسیم‌بندی دیگری، شخصیت‌های داستان یا ساده (falt) هستند یا جامع و کامل (round) (جنبه‌های رمان). شخصیت ساده حول محور خصوصیت واحدی ساخته می‌شود، طرحی کلی است فاقد جزئیات فردی به طوری که او را در یک جمله می‌توان معرفی کرد. معمولاً اشخاص فرعی و کم‌اهمیت داستان‌ها از بین شخصیت‌های ساده انتخاب می‌شوند. شخصیت کامل، به عکس از خُلُق و خوئی پیچیده برخوردار است و با دقت و ظرافت و با ذکر جزئیات خلق می‌شود. او را نمی‌توان به سادگی شناخت یا توصیف کرد. معمولاً شخصیت‌های اصلی داستان‌ها، از بین شخصیت‌های کامل انتخاب می‌شوند.

شخصیت داستانی از حیث نقشی که در ساختن پیرنگ* داستان برعهده دارد و به لحاظ نحوه کاربرد آن، انواعی بدین شرح را دربر می‌گیرد: شخصیت اصلی، شخصیت مخالف*، شخصیت قراردادی*، شخصیت نوعی* و شخصیت تمثیلی* یا نمادین*.

در ادبیات غرب the character همچنین بر طرح‌های کوتاه و معمولاً ظریفی اطلاق می‌شود که درباره نمونه آدم‌های معینی به نثر* نوشته می‌شود. این نوع ادبی (- انواع ادبی) ابتدا با کتاب characters / تئوفراستیس (قرن دوم میلادی) در یونان باب‌باشد و اوایل قرن هفدهم در انگلستان رواج یافت. طرح‌های درباری، مرد عاقل، دختر

همان است که در آغاز بوده است. مثل شخصیت‌هایی که در قصه*ها هستند. «خورشید شاه»، قهرمان قصه بلند سمک عیار شخصیتی ثابت و ایستا (static) دارد. او هرکجا برود و هر کاری بکند، در شخصیتش تغییری حاصل نمی‌شود. اما اگر شخصیت داستان در جریان وقایع، به گونه‌ای متحوّل شود که در پایان به انسانی متفاوت تبدیل بشود، او را شخصیت پویا (dynamic) می‌نامند. «خالد» شخصیت اصلی رمان* همسایه‌ها / احمد محمود شخصیتی پویا و متحوّل است. حوادثی که بر او می‌گذرد دگرگونی عمیقی در شخصیتش پدید می‌آورد آنگونه که در پایان داستان وقتی از زندان بیرون می‌آید، به کلی با آغاز داستان تفاوت دارد. در اینجا برای نمونه شخصیت خالد به روایت اول و آخر رمان همسایه‌ها نقل می‌شود:

... چند روز قبل که تو پله‌های پشت بام نشسته بودم و بادبادکم را درست می‌کردم، بلور خانم آمد و یک پله بالاتر از من نشست...

... از راهرو ساختمان دفتر زندان می‌زنم بیرون و مثل کلاف از هم باز می‌شود و آبی آسمان را تیره می‌کند. در کوچکی از تو شکم در بزرگ زندان پیش پام باز می‌شود. همراه مأمورین حوزه نظام وظیفه از زندان می‌زنم بیرون. خیابان روبروی زندان از کمر خم شده است. آفتاب خیابان را پر کرده است. دور دست خیابان را نگاه می‌کنم. ته چشمانم احساس آرامش می‌کند. مادرم از خم خیابان پیدا می‌شود. ناگهان صدای آشنایی به گوشم می‌نشیند...

در میان پسران کلمیشی بیک محمد کوچکترین بود و خان محمد بزرگترین گل محمد میانی بود و دخترینه، همین شیرو - خبرش بیاورند. و کلمیشی از دست این مادینه به تنگ بود. نه اینکه دختر از پیرمرد راه نبرد، چرا، هنوز کمتر از آن بود تا بتواند سرکش باشد. اما پدر از رنگارنگی نگاه‌های دخترش می‌توانست این را دریابد که او یک رویه نیست. بی‌تاب و چموش است. یک ظاهر و صد باطن است. می‌توانست بفهمد که نیرنگی در کار و رفتارش هست پیچشی هست. کلافی به هم در آمیخته و سردرگم. از این روی بود اگر مهر پدانه کلمیشی به شیرو آمیخته به تلخی و تردید بود. تنها بنا به غریزه‌اش او را عزیز می‌داشت اما از بودی او احساس غرور نمی‌کرد. با فخر در او نظر نمی‌توانست کرد. چه شکوه‌مندی که مرد بتواند از جلوه‌های گونه‌گون فرزند به خود ببالد. این آرزوی کلمیشی بود. اما شیرو، در رفتار و کردار، خواهی نخواهی پیرمرد را از چنین دلخواهی محروم کرده بود. نه به عمد، که به خوی خویش چنین کرده بود.

(عد)

در رمان چشمهایش / بزرگ علوی، شخصیت ماکان (نقاش) به طور عمده از دیدگاه شخصیت دیگر داستان یعنی زنی که نقاش تابلوی «چشمهایش» را با الهام از چشم‌های او کشیده است، معرفی می‌شود. - نویسنده، ممکن است اشخاص خود را غیرمستقیم، در ضمن عمل و گفتار به فرادید خواننده آورد. در این شیوه، ایما و اشاره جایگزین تشریح و توصیف می‌شود. هر

شیر فروش شاد و زیبا اثر توماس آوریبری از نمونه‌های این نوع ادبی هستند.

Protagonist شخصیت اصلی

شخص اول داستان* یا نمایشنامه* است. شخصیت اصلی را گاه قهرمان (hero) می‌نامند. شخصیت اصلی، خوب یا بد، همواره با نیروئی معارض به کشمکش* برمی‌خیزد. معارضش آغاز می‌شود، پیرنگ* داستان شکل می‌گیرد.

در داستان داش آکل / صادق هدایت، داش آکل، شخصیت اصلی داستان و کاکا رستم شخصیت مخالف* او است. (- شخصیت، شخصیت پردازی)

شخصیت ایستا (- شخصیت)

Characterization شخصیت پردازی

خلق شخصیت*های داستان* که نویسنده هریک را با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در دنیای داستان و نمایشنامه* می‌آفریند. انگیزه رفتار و گفتار اشخاص ساخته شده همه از خصوصیات خلقی و روانی آنها مایه می‌گیرد.

نویسنده ممکن است شخصیت‌های خود را به سه شیوه خلق و معرفی کند:

- با توصیف و تشریح مستقیم ویژگی‌های شخصیت. این کار یا توسط راوی همه‌چیزدان (- راوی، زاویه دید) انجام می‌شود و یا به وسیله یکی از اشخاص داستان صورت می‌پذیرد. در مورد نخست، راوی، شخصیت داستانی را مستقیماً به خواننده معرفی می‌کند. برای نمونه محمود دولت‌آبادی در رمان* کلیدر، شیرو، دکتر کلمیشی را با چنین توصیفی به دنیای داستان خود می‌آورد:

خوش طینت.

این نوع شخصیت‌ها دو بُعدی هستند: بُعد فکری و خصلتی که مورد نظر نویسنده یا گوینده بوده است و بُعدی که در آن مجسم می‌شود. از بین قصه*های قدیم فارسی که شخصیت‌های تمثیلی دارند، کیله و دمنه، بعضی از قصه‌های هزار و یکشب و طوطی نامه را می‌توان نام بُرد.

در ادبیات امروز تمثیل*ها، دیگر ساده و ابتدائی نیستند. در بعضی از رمان*های معاصر، این خصلت تمثیلی، به شخصیت‌ها گیرندگی و جذابیت می‌بخشد مثل شخصیت سوف کور، موجود اثیری و شخصیت‌های دیگری که در تماس و ربط با او هستند.

در آثار بعضی نویسندگان نیز، شخصیت‌های تمثیلی جنبه کاریکاتوری پیدا می‌کنند مثل شخصیت‌های رمان مزرعه حیوانات / جورج اورول.

(عد)

در این رمان، هر حیوانی خصلت خاصی را تصویر می‌کند مثلاً خوک‌ها سیاستمداری، و اسب، پشتکار و نجابت و فداکاری را مجسم می‌کنند.

شخصیت جامع و کامل (← شخصیت)

شخصیت دوم (← شخصیت)

شخصیت ساده (← شخصیت)

شخصیت سوم (← بازیگر سوم)

شخصیت قراردادی Stock Character

فرد شناخته شده‌ای است که مرتباً در قالب*های ادبی معینی ظاهر می‌شود و خصوصیتی سنتی و جا افتاده دارد.

شخصیت*های قراردادی از شخصیت‌های نمایش* سنتی و قدیمی گرفته شده‌اند.

حرکتی، هر نگاهی و هر نکته‌ای می‌تواند حامل معنایی باشد که به موجب آن اشخاص داستان به خواننده معرفی می‌شود مثلاً نگاهی بیقرار، یا صدائی لرزان، یا عروسک‌بازی زنی جوان که نمی‌تواند مادر باشد، هریگ بیانگر ویژگی‌ها، اضطراب‌ها و تمایلات خاصی می‌باشند. جیمز جویس در داستان‌های کوتاه (← داستان کوتاه) خود، عموماً با استفاده از این شیوه اشخاص خود را خلق و معرفی می‌کند. استشمام بوی ویکس، آتش سرد شده بخاری برداشتن کتاب دعا، و مواردی از این قبیل، هریک اشاره به خصوصیات روانی و اخلاقی یکی از اشخاص داستان دارد.

- نویسنده، می‌تواند در مقام دانای کل و بی طرف (← راوی بی طرف)، ذهنیات آگه و نیمه آگه اشخاص را به خواننده منتقل کند و خود هیچ تعبیر و تفسیری بر آن نیفزاید؛ بدین ترتیب قدرت تخیل خواننده نیز در خلق اشخاص داستان به کار گرفته می‌شود. شخصیت‌های رمان خشم و هیاهو / ویلیام فاکنر و خیزاب‌ها / ویرجینا وولف به این شیوه خلق شده‌اند. در رمان خشم و هیاهو، هر بار یکی از سه شخصیت داستان از طریق تک‌گویی‌های درونی (← تک‌گویی درونی) و جریان سیال ذهن* خود به خواننده معرفی می‌شوند. گاه نویسنده دو یا سه شیوه را همراه با هم به کار می‌برد.

شخصیت پویا (← شخصیت)

شخصیت تمثیلی Allegorical Character

شخصیت*های جانشین شونده‌ای هستند که بر جای فکر و خلق و خو و خصلت و صفاتی نشسته‌اند؛ مثل آقای دیوسیرت و خانم

نخستین بار این نوع شخصیت‌ها در نمایشنامه*های کلاسیک (← کلاسیسیسم) و در تئاتر یونان باستان ظاهر شده‌اند و بعدها در سایر انواع ادبی* نیز برای خود جایی باز کرده‌اند.

شخصیت‌های قراردادی به علت پیوستگی و نزدیکی سنتی‌شان با موقعیت‌های نمایشی مشابه، قراردادی شده‌اند مثل شوهر پیر و حسودی که زن جوان خود و فاسق او را به دام می‌اندازد (مثلاً در ائود / ویرزیل).

خصوصیات شخصیت‌های قراردادی تازه نیستند و رفتار و گفتار آنها را می‌توان از پیش حدس زد مثل زن عاشق‌پیشه، فاسقش و شوهر حسود یا مرد هوسباز، معشوقه و زن زشت و پولدارش؛ یا عجزه پیر و مکار و نیز پیرمرد با ایمان و دانا، مادر مهربان و سرباز لاف‌زن* و همچنین در نمایش‌های روح‌وضی و سیاه‌بازی، حاج آقا، پسرش و نوکر سیاه آنها. در قصه‌های قدیم فارسی مثل سمک عیار و اسکندرنامه، افرادی چون دلک‌ها، عیارهای نیک‌نفس و زیرک، پهلوانان، وزیران دست راست، و وزیران دست چپ همه شخصیت‌های قراردادی هستند.

گاه نویسندگان، شخصیت‌های قراردادی را با تغییرات بسیار و در همان چارچوب قدیمی دوباره‌سازی می‌کنند مثل «حاجی آقا»ی هدایت که بر طبق الگوی شخصیت‌های خسیس گذشته، دوباره‌سازی شده است.

(عد)

شخصیت فال‌شتاف در نمایشنامه هنری ششم / ویلیام شکسپیر نیز با عنایت به الگوی سرباز لاف‌زن خلق شده است.

شخصیت مخالف

Antagonist

شخصیت* یا شخصیت‌های داستان* و نمایشنامه* که مخالف و معارض شخصیت اصلی* است. از برخورد و تعارض میان این دو شخصیت، کشمکش* پدید می‌آید.

شخصیت مخالف، بد یا خوب، در هر صورت همدردی و همحسی* خواننده را در کنار خود ندارد.

در داستان داش آکل / صادق هدایت، کاکا رستم، دشمن و شخصیت مخالف داش آکل است. (← شخصیت پردازی)

شخصیت نمادین

Symbolic Character

شخصیتی (← شخصیت) است که به نویسنده امکان می‌دهد مفاهیم اخلاقی یا کیفیت‌های روحی و معنوی را به قالب* عمل در آورد. فرد نمادین کسی است که عمل و گفتارش در مجموع خواننده را به مفاهیمی فراتر از خودش راهنمایی کند. مثلاً خواننده او را همچون تجسمی از وحشیگری یا نیروی رهائی بخش یا مظه‌ری از امید ببیند. در قصه*های قدیم فارسی، شخصیت‌های تمثیلی (← شخصیت تمثیلی) و نمادین بسیار یافت می‌شود مثلاً در عقل سرخ و آواز پر جبرئیل / شهاب‌الدین سهروردی. «اسطوره» و «مذهب» منابع خلق شخصیت‌های نمادین در قصه‌های فارسی بوده است.

در داستان‌نویسی غرب نویسندگان با الهام* از سه منبع اسطوره، رمانتیسیم* و مسیحیت، شخصیت‌های نمادین خود را خلق کرده‌اند. برایم ثال «جو کریسمس» در رمان* فارغ از ماه / ویلیام فاکنر، نماد عیسی مسیح است. همچنین اشخاص رمان پولیس (اولیسز) /

جیمز جویس با الهام از اشخاص اودیسه /
 هومر خلق شده‌اند و جنبهٔ اساطیری دارند.
 (← شخصیت‌پردازی، نماد)

شخصیت نوعی Type Character

شخصیت‌هایی (← شخصیت) است که
 مجسم‌کنندهٔ خصوصیات و مشخصات گروه
 یا طبقه‌ای از مردم است مثل پروفورهای
 گیج و حواس‌پرت و وکیل‌های همه فن
 حریف و حيله‌گر.

چنانچه خصوصیت این طبقه یا گروه از
 مردم بر اثر مرور زمان، دستخوش تغییر و
 تحوّل شود، خصوصیات نوعی دیگر
 نمی‌تواند در مورد آنها مصداق پیدا کند و
 تبدیل به شخصیت‌های قراردادی (←
 شخصیت قراردادی) می‌شوند. به سخن
 دیگر، هر شخصیت قراردادی، در زمان خود
 نمایندهٔ شخصیت نوعی گروه یا طبقهٔ خاصی
 بوده است که به مرور ایام با تغییر خصوصیات
 گروه یا طبقه، نوعی بودن خود را از دست داده
 است مثل شخصیت «دش‌آکل» که رفته رفته
 خصوصیت‌های نوعی خود را از دست
 می‌دهد و ویژگی‌های قراردادی را به خود
 می‌گیرد زیرا در جامعهٔ امروز دیگر لوطی‌ها
 آن خصوصیت و خصلت‌های گذشته را
 ندارند. (← شخصیت‌پردازی، شخصیت
 قراردادی) (عد)

شروع از میانه (← هنجارگریزی)

شریطه (← قصیده)

شطح (← تناقض ظاهری)

Poetry / Poem

شعر

در لغت سخن موزون و غالباً مقفی (← قافیه)
 حاکی از احساس و تخیل*؛ چامه*.

از دیرباز نزد بلاغیون و فلاسفهٔ ایرانی و
 اسلامی برای شعر دو تعریف متفاوت وجود
 داشته است. آنانکه به ساختمان ظاهری شعر
 پرداخته‌اند، شعر را عموماً کلامی موزون (←
 وزن) و مقفی گفته‌اند که بسیاری از بلاغیون
 قدیم از جمله مؤلف المعجم در این دسته جای
 دارند. برای اینان وزن و قافیه از عناصر
 تفکیک‌ناپذیر در شعر به شمار می‌آیند. اگرچه
 همچنان که خواجه نصیر طوسی در
 اساس الاقتباس گوید: «شرط تقفیه در قدیم
 نبوده است و خاص است به عرب... پس
 معلوم می‌شود که اعتبار قافیه از فصول ذاتی
 شعر نیست بل از لوازم اوست برحسب
 اصطلاح».

دستهٔ دیگر که بینشی منطقی و فلسفی
 داشته‌اند، جوهر شعری را نه در صورت ظاهر،
 که در درونمایه* و عنصر خیال* می‌یابند. این
 عده در تعاریف خود ناظر به فهم ارسطو از
 شعر می‌باشند.

ارسطو ضمن آنکه شعر را کلامی موزون
 می‌داند، وزن را علت وجودی شعر محسوب
 نمی‌دارد و میان شعر با نظم* تفاوت قائل
 می‌شود. برای او آنچه جوهر شعر است،
 زائیده درونمایه و عنصر خیال می‌باشد. از این
 رهگذر، منطق‌یون ایرانی و اسلامی نیز عموماً
 شعر را کلامی مخیل دانسته‌اند. ابوعلی سینا
 در کتاب شفا شعر را سخنی خیال‌انگیز گفته
 است که «از اقوالی موزون و متساوی ساخته
 شده باشد». در این تعریف، همانگونه که
 پیداست، او نیز خیال را مقدم بر عناصر
 ظاهری آورده است.

(مخدشف)

جوانان نقشی ندارد و مانع از رسیدن آنها به مدینه فاضله می شود، فضیلت محسوب نمی شود. از اینرو شعرا به مدینه فاضله افلاطون راه نمی یابند. افلاطون شعر را با نقاشی مقایسه می کند. رویکرد افلاطون رویکردی متافیزیکی است.

اما از نظر ارسطو که اساساً دیدگاهی علمی نسبت به پدیده های ادبی و فلسفی دارد، شعر در اصل سرچشمه ای دوگانه دارد: شعر قهرمانی یا حماسی و شعر هزلی (← هزل). شعر قهرمانی، تراژدی* را پدید می آورد و هزل، کمدی* را. در توضیح تفاوت بین این دو نوع شعر ارسطو هر دو را محاکات نوعی کنش* می داند؛ تراژدی محاکات عملی بسیار جدی و خطرناک است، و کمدی محاکات عملی غیرجدی و غیرخطرناک می باشد. ارسطو برخلاف افلاطون، شعر را با موسیقی مقایسه می کند و هدف آن را برانگیختن عواطف می نامد.

از دیدگاه هوراس، اندیشمند روم باستان جنبه آموزشی و تعلیمی شعر طرح می شود. از این نقطه نظر، شاعر در روایت* و در توصیف امور صوری در شعر رسالت دارد تا با بیانی دلنشین به ارشاد و آموزش انسان ها بپردازد، و همین اصل آموزشی است که مقدم بر لذت زیباشناسیک (← زیباشناسی) شعر می باشد. در واقع برای هوراس شعر از امور الهامی (← الهام) نیست بلکه منشأ بیرونی دارد.

لانگینوس، دیگر اندیشمند روم باستان، برای شعر و ادبیات نه وظیفه ای ارشادی قائل است نه لذت بخشی، بلکه هدف ادبیات برای

بینش اخیر، تا به امروز در تعاریف شعر معتبر مانده است.

ملک العشرای بهار گوید:

شعر دانی چیست؟ مرواریدی از دریای عقل
هست شاعر آن کسی کاین طرفه مروارید سفت
صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر
ای بسا ناظم که نظمش نیست الاحرف مفت
شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب
باز دردل ها نشیند هرکجا گوشی شفت
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت
ای بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت
در نقد ادبی* انگلستان، سر فیلیپ سیدنی همچون ارسطو جوهر شعری را زائیده عاملی بجز صورت ظاهر و نظم می داند. پس از او جان درآیدن، ادیب و منتقد قرن هفدهم، عنصر خیال را از لوازم حتمی شعر به حساب می آورد.

از اواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم شعرای رمانتیک (← رمانتیسم)، شعر را به اعتبار زبان مجازی (← مجاز) از سایر نوشته هایی که در حوزه آثار علمی و گزارشی جای دارند، متمایز می کنند.

از بررسی مجموع آراء متقدمان و متأخران می توان در تعریف شعر گفت که ماهیت آن زائیده قدرت تخیل و تصویرگری*، وسایل آن بیان مجازی، و آرایش آن وزن یا ایقاع*، قافیه و دیگر صناعات لفظی است.

در باب ماهیت شعر نیز از دیرباز اندیشمندان غربی و اسلامی بحث کرده اند. افلاطون، بنیانگذار رویکرد اصالت سودمندی (utilitarianism) در آثار ادبی، عقیده دارد که چون شعر در پرورش و قوام شخصیت و ذهن

سمبولیست (← سمبولیسم) و سوررئالیست (← سوررئالیسم) بوده است و بیشتر اشعار خود را بر مبنای این خصیصه سروده است. روی کامپل، شاعر افریقای جنوبی نیز به پیروی از سیتول، اساس انتقال معنی را در اشعار خود بر موسیقی کلام نهاده است. قسمتی از یک شعر او به عنوان نمونه در زیر نقل می‌شود:

that, in the heavy colds we are,
the kindred seeds of fire can spy,
or, in the cold shell of the rock,
the red yolk of the phoenix-cock
whose feathers in the meteors fly.
(Campbell: from his series *Mithraic Frieze*)

موسیقی کلام همواره در اشعار خوب یکی از عوامل رسانگی بوده است که در کنار عوامل دیگری همچون خیال عمل می‌کرده است اما در شعر انتزاعی مانند شعر سمبولیستی (← سمبولیسم) و شعر سوررئالیستی (← سوررئالیسم) موسیقی کلام هسته‌ای مرکزی است که رسانگی شعر بواسطه آن تحقق می‌یابد. در ادبیات فارسی اگرچه شعر انتزاعی به تعبیر سیتول سابقه‌ای ندارد، موارد بی‌شماری از به کارگیری موسیقی کلام در کنار عوامل دیگر را در اشعار مولوی، فردوسی حافظ و دیگران می‌توان پیدا کرد. برای نمونه:

عَفَّ عَفَّ هَمی زنده اشتر من ز تف تفی
مولانا

بمالید چاچی کمان را بدست
به چرم گوزن اندر آورد شست
ستون کرد چپ را خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست

فردوسی

او دستیابی به قدرتی زیباشناختی است که به وسیله آن بتوان تمامیت وجود انسان را برانگیخت، و به تقویت اموری پرداخته شود که در نهاد بشر نهفته است. در قرون وسطی شعر از این معانی والای فلسفی و زیباشناسیک به سطح تفنّن نزول کرد.

در انگلستان ادیبی که به طور جدی پس از سپری شدن قرون وسطی و ظهور رنسانس* به نقد شعر پرداخت، سر فیلیپ سیدنی بود. از دیدگاه سیدنی شعر هنر گرده برداری (← تقلید) و قدرت تصویرپردازی (← تصویرگری) گوینده آنست و هدف آن تعلیم و التذاذ است. سیدنی شعر را به سه دسته اشعار مذهبی، اشعار فلسفی و اشعار حقیقی بر (مضمون* حقیقت) تقسیم می‌کند.

شعر آرخى لوخى (← شعر ملون)

شعر آزاد (← شعر نو)

Abstract Poem

شعر انتزاعی

انتزاعی از مصدر انتزاع به معنی درآوردن جزئی از یک کل و برگزیده شدن است. و بر آنچه صورت خارجی و عینی ندارد اطلاق می‌شود.

در انگلیسی نیز یکی از معانی واژه abstract، «انتزاعی» است. اصطلاح شعر انتزاعی را ادیث سیتول، شاعره معاصر امریکائی برای اشعاری به کار برد که در آنها به جای هرگونه توصیف، تشریح و تصویرگری* مجموعه موسیقی کلام عامل انتقال معناست و به کارگیری این عامل در نهایت به تأثیر مورد نظر شعر* در شنونده یا خواننده منجر می‌شود. ادیث سیتول، تحت تأثیر شعرای

و:

من که شب‌ها، ره تقوا زده‌ام بادف و چنگ
این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد!

حافظ

(← دلالت ذاتی)

شعراى آزاده (آزادگان) (← شکوائيه)

شعراى کوه سياه (← تاريخ ادبيات امريکا)

شعر پژواکى Echo Verse

قالبى (← قالب) شعر*ى است که در آن برخی
از سطرها بنا بر خصوصيات و معنای پژواک
(پژ+واک=وا+آواى) که انعکاس صوت در
کوه باشد، تکرار می‌شود و آخرین هجا*هاى
سطر پیشین را کامل می‌کند و به آن معنی
می‌دهد. پژواک معنی و کلمه متفاوتی را بیان
می‌کند، مانند وقتی که کسی در کوه فریاد
می‌کشد و انعکاس کلماتی را دریافت می‌کند.
اصواتی را که ندادهنده دریافت می‌کند بخش
پایانی کلمات ادا شده است نه تمامی آن. شعر
«قصه شهر سنگستان» / مهدی اخوان ثالث (م).
امید)، نمونه جالبی از این نوع شعر است:

سخن می‌گفت - سر در غار کرد - شهریار
شهر سنگستان

سخن می‌گفت با تاریکی و خلوت

حزین آواى او در غار می‌گشت و صدا
می‌کرد

غم دل با تو گویم غار

بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟

صدا نالنده پاسخ داد «آری نیست»

در ادبیات مغرب‌زمین، نخستین نمونه‌های
شعر در این قالب را در اشعار یونان قدیم
می‌توان سراغ گرفت. در قرن‌های ۱۶ و ۱۷
میلادی، شعر پژواکی در فرانسه، ایتالیا، و

انگلستان رواج یافت. در انگلستان، سرفیلیپ
سیدنی، جرج هربرت، شاعر متافیزیک (←
شعر متافیزیک)، و جانانان سويفت،
طنز*نویس، اشعاری در این قالب سروده‌اند.
نمونه زیر از «شعر بهشت» سروده جرج
هربرت انتخاب شده است:

O Who will show me those delights on high?

Echo-I

Thou, Echo, Thou art mortall, all men know.

Echo-No.

Wert thou not born among the trees and
leaves?

Echo-Leaves.

و نمونه کاربرد سُخره‌آمیز پژواک در این
شعر جانانان سويفت:

Shepherd: Echo, I ween, will in the woods
reply, And quaintly answer questions: shall I
try?

Echo: Try.

What must we do our passion to express?

Echo: Press.

How shall I pleas her, who ne'er loved before?

Echo: Be Fore.

What most moves women when we them
address:

Echo: Adress.

Say, what can keep her chaste whom I adore?

Echo: A door.

(A Gentle Echo on Woman)

شعر تجسمی (← شعر طرح‌وار)

شعر جورجی (← تاريخ ادبيات انگلستان)

شعر خموی، خمريات Anacreontic Verse

در ادبیات فارسی به اشعاری اطلاق می‌شود
که شاعر در آن از موضوعاتی مانند ساقی و
ساغر و مینا و جام و خم و سبو و میکده و پیر
می‌فروش... و به طور کلی از می و میگساری
گفتگو می‌کند.

موضوع خمرا از اوائل دوره عباسی در

اشعار عرب وارد شد و سپس ایرانیان آن را در اشعار خود به کار بردند.

تا اوایل قرن پنجم هجری، هرجا در شعر از می و میگساری سخن به میان آمده مقصود همان شراب واقعی است؛ در این زمینه رودکی و منوچهری شیواترین خمیریات را در زبان فارسی سروده‌اند. برای نمونه:

آب انگور بیارید که آب‌نامه است
کار یکرویه به کام دل شاهنشاه است
وقت منظر شد و وقت نظر خرگاه است
دست تابستان از روی زمین کوتاهست
آب انگور خزانی را خوردن گاه است
که کس امسال نکرده است مرا را طلبی
شاخ انگور کهن دخترکان داد بسی
که نه از درد بنالید و نه برزد نفسی
همه را زاد به یک دفعه نه پیشی نه پسی
نه ورا قباله‌ای بود نه فریادرسی
اینچنین آسان فرزند نزاده است کسی
که نه دردی بگرفتش متواتر نه تبی
والخ...

منوچهری

از اواخر قرن ششم هجری موضوع خمر رفته رفته برای بیان معانی عارفانه و مجازی به کار گرفته شد. غزلیات (← غزل) حافظ نمونه‌های فراوانی از این طرز تعبیر عارفانه به دست می‌دهد. برای مثال:

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر بهمنی
برگ صبح ساز و بده جام یک منی
در بحر مایی و منی افتاده‌ام بیار
می تا خلاص بخشدم از مایی و منی
خون پیاله خور که حلال است خون او
در کار یار باش که کاریست کردنی

ساقی به دست باش که غم در کمین ماست
مطرب نگاهدار همین ره که می‌زنی
می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت
خوش بگذران و بشنواز این پیر منحنی
ساقی به بی‌نیازی رندان که می‌بده
تا بشنوی ز صوت مغنی هوالغنی
یکی از تبعات شعر خمیری، ساقی‌نامه است و آن اشعاری است که شاعر در خطاب به ساقی و طلب شرب مدام و به صورت مثنوی (← مثنوی) در بحر متقارب سروده است. برای مثال:

بیا ساقی آن می‌نشان ده مرا
از آن داروی بی‌هشان ده مرا
بدان داروی تلخ بیهش کنم
مگر خویشتن را فراموش کنم

نظامی

(شواف)

در ادبیات غرب، سابقهٔ خمیریات به اشعار آناکرئون، شاعر یونانی که شش قرن قبل از میلاد می‌زیسته است می‌رسد. در سنت ادبی غرب نیز خمیریات بر اشعاری اطلاق می‌شود که در ستایش می و زن و لذائذ جسمانی باشد. خمیریات در ادبیات انگلیسی جز موارد اندک، معمول نبوده است، که از آن میان می‌توان برخی اشعار ابراهام کاولی و برخی اشعار پراکنده را نام برد. برای نمونه:

Leave off, fond hermit, leave thy vow,
And fall again to drinking;
That beauty that won't sack allow,
Is hardly worth thy thinking.
Dry love or small can never hold,
And without Bacchus Venus soon grows cold.
Dost think by turning anchorite,

جنگهای ایران و روس در زمان فتحعلی شاه. خداوندنامه نیز مثنوی دیگری است از صبا در تاریخ اسلام و شرح جنگهای حضرت علی (ع). روایات عشقی و عمومی داستانهای (← داستان) هستند که سرگذشت عشاق معروفی مانند وامق و عذرا، لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا، ویس و رامین، خسرو و شیرین و امثال آن را حکایت می کنند. از معروفترین شعرای این زمینه فخرالدین اسعد گرگانی صاحب ویس و رامین و نظامی صاحب لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد را می توان نام برد. ناگفته نماند که جامی نیز با مثنوی یوسف و زلیخا و وحشی با مثنوی نیمه تمام فرهاد و شیرین در جمع شعرانی که به روایتهای عشقی توجه کرده اند مقام درخوری دارند.

روایات تمثیلی یا اخلاقی حکایت های کوچکی هستند که شاعر ضمن شرح مطالب اخلاقی یا موضوعهای مشابه، این حکایات را بر سیل تمثیل و شاهد مثال نقل می کند. نمونه های این نوع شعر در ادبیات فارسی فراوان است و برای مثال می توان به دو نمونه عالی یعنی مثنوی مولانا جلال الدین رومی و بوستان سعدی اشاره کرد که اولی از لحاظ عرفانی و دومی از لحاظ اخلاقی اهمیت دارد. از دیگر اشعار در این زمینه باید حدیقه سنائی، منطق الطیر عطار، مخزن الاسرار نظامی و سیح الابرار جامی را نام برد.

نمونه ای از روایات تمثیلی از سعدی:

سگی پهای صحرائشینی گزید
به خشمی که زهرش ز دندان چکید
شب از درد بیچاره خوابش نبرد
به خیل اندرش دختری بود خرد

Or a dull small-beer sinner,
Thy cold embraces can invite,
Or sprightless courtship win her?
No, 'tis Canary that inspires,
'Tis sack, like oil, gives flames to am' rous
fires.
(Alexander Brome / To His Friend That Had
Vowed Small-Beer)

شعر روایتی Narrative Verse

شعر روایتی یا نقلی که از قدیمیترین انواع شعر* است یک واقعه تاریخی و یا قصه* و سرگذشت و حکایتی (← حکایت) را بیان می کند. روایات قسمت عمده ای از ادبیات فارسی را تشکیل می دهند.

اشعار روایتی را می توان به چند بخش تقریباً متمایز تقسیم کرد. اول روایتهای ملی و حماسی (← حماسه)، دوم روایتهای تاریخی اعم از مذهبی و غیر مذهبی، سوم روایتهای عشقی و عمومی، چهارم روایتهای تمثیلی (← تمثیل) یا اخلاقی. روایات ملی و حماسی درخشان را می توان به شاهنامه فردوسی و تا حدودی به شاهنامه دقیقی و گرشاسب نامه اسدی محدود کرد.

در محدوده روایات تاریخی به تقلید از شاهنامه فردوسی سروده هایی در تاریخ پادشاهان بعد از اسلام بوجود آمده که پاره ای از آنها در خور توجه است. مثنوی* هائی نیز که در تاریخ اسلام و جنگهای حضرت علی (ع) سروده شد جزو همین بخش است. از معروفترین سروده ها در بخش روایتهای تاریخی، ظفرنامه حمدالله مستوفی است مشتمل بر هفتاد و پنج هزار بیت*. این سروده وقایع تاریخی ایران را از اول اسلام تا دوره مغول در بر می گیرد. سروده دیگر شهنشاهنامه صباست مشتمل بر تاریخ قاجاریه و شرح

شمشیر قطع می‌کند و عفریت به غار دریائی خویش می‌گریزد. پس از آن مادر عفریت به انتقام برخاسته هریوت را بار دیگر ویران می‌کند و دلاوران پادشاه را از میان برمی‌دارد. بیوولف به تعقیب مادر عفریت می‌شتابد و زیر دریا با او درگیر می‌شود و به مدد شمشیر جادوئی او را هلاک می‌کند و پس از دریافت هدایای پادشاه به وطن خویش برمی‌گردد و به پادشاهی می‌رسد.

قسمت دوم پنجاه سال بعد در زمان پیری بیوولف پیش می‌آید. بیوولف در این ایام قصد کشتن اژدهای آتش‌فشانی را دارد که گنج بزرگی را نگاهبانی می‌کند. بیوولف در جنگ اژدها مجروح می‌شود و پس از آنکه نصایح و پندهائی به ندیمه‌ها و ملازمان خویش می‌دهد جان می‌سپارد.

(۱۱۲)

علاوه بر بیوولف، دیگر منظومه‌های پهلوانی این دوره عبارتند از داستان والدهر، جنگ برونلنبر، داستان فین سبرو و داستان ویدسیث.

روایات در قرون وسطی، عمدتاً بر دو دسته هستند: منظومه‌های بزمی و رزمی یا رمانس*ها و داستانهای اخلاقی و مذهبی. از رمانس‌های معروف این دوره منظومه بروت است که موضوع آن داستانهای آرتور پادشاه انگلستان است و شاعری به نام لایامون آن را سروده است. دیگر داستان گاوین و دلاورسبزپوش است که این هم راجع به آرتور است. داستان امیس بلیزانت نمونه دیگری از رمانس در قرون وسطی است.

در بخش روایات اخلاقی، داستان اخلاقی

پدر را جفا کرد و تندی نمود که آخر ترا تیز دندان نبود؟ پس از گریه مرد پراکنده روز بخندید کای باریک دلفروز مرا گرچه هم سلطنت بود و نیش دریغ آدمم کام و دندان خویش محالست اگر تیغ بر سر خورم که دندان به پای سگ اندر برم توان کرد با ناکسان بدرگی ولیکن نیاید ز مردم سگی

قالب* مثنوی در اشعار روایتی به کمال مورد استفاده شعرای داستانسرا قرار گرفته است.

(شراف)

در ادبیات انگلیسی، سابقه اشعار روایتی به دوره انگلوساکسون (انگلیسی کهن) می‌رسد. این دوره، زمان پیدایش حماسه‌های پهلوانی قوم انگلوساکسون است. معروفترین این حماسه‌ها، منظومه بیوولف است. این داستان در اصل از دو قسمت تشکیل یافته است و وسیله ارتباط آنها همان پهلوان داستان است. در قسمت اول پهلوان جوان، بیوولف پسر هیگ لاک یکی از شاهزادگان گیت، با دسته‌ای از دلاوران خویش به دانمارک می‌آید. در آنجا مشاهده می‌کند که پادشاه از ظلم و خونریزی عفریتی مهیب موسوم به گیزنڈیل و مادرش گرفتار مصیبتی بزرگ است، عفریت مدت دوازده سال می‌شود که کشور را زیر سلطه دارد، پهلوانان بسیاری را کشته و قصر بزرگ شاه موسوم به هریوت را ویران کرده است. چون شب فرا می‌رسد بیوولف با عفریت به جنگ برمی‌خیزد و بازوی او را به ضرب

Pastoral = Bucolic Poetry شعر روستائی و شبانی
واژه pastor در زبان لاتینی به معنی «شبان» و pastoral «شبانی» است. معادل یونانی آن bucolic است.

شعر* روستائی و شبانی شعری است درباره طبیعت و زندگانی روستائیان و شبانان و عشق‌ها و احساسات مختلف اینان. در این قسم شعر معمول است که گوینده شعر در مقام یک شبان از احساسات خود سخن بگوید. هرگاه چنین شعری بیانگر سوک شبانی بر مرگ شبان دیگر باشد، آن را مرثیه شبانی* گویند.

شعر روستائی و شبانی نخستین بار توسط تئوکریتوس شاعر یونانی در قرن سوم پیش از میلاد، رواج یافت. بعدها این شیوه را بایون شاعر قرن دوم ق. م. ادامه داد و ویرژیل شاعر رومی آن را در شبان‌نامه خود به کمال رسانید. در قرون وسطی اشعار روستائی فراوانی در ادبیات مغرب زمین سروده شد و تا قرن هجدهم و نوزدهم ادامه یافت. تقویم شبانان سروده ادموند اسپنسر، شاعر قرن شانزدهم، نمونه برجسته‌ای از شعر روستائی و شبانی در ادبیات انگلیسی به شمار می‌آید.

این قسم شعر دارای دو نوع عمده فرعی است

(الف) غزل روستائی*

(ب) گفتگوی شبانان*

در ادبیات ایران، نباید شعرهائی نظیر سروده‌های باباطاهر و فایز دشتستانی با شعر روستائی و شبانی اشتباه بشود زیرا این زمینه از ادبیات ایران هنوز به طور جدی گردآوری نشده است.

در قرن سیزدهم و منظومه پیرزپلومن اثر لانگلدن در قرن چهاردهم از نمونه‌های این نوع شعر به حساب می‌آید.

در اواخر قرون وسطی، جفری چاسر منظومه حکایات کانتربری را سرود. این منظومه در بخش روایات عمومی نیز می‌تواند قرار بگیرد. حکایات کانتربری مجموعه حکایاتی است که بیست‌ونه تن زائر، در راه کانتربری بنا به قراری که میزبان کاروانسرا و راوی* اصلی در ابتدای سفر نهاده‌اند به ترتیب برای سرگرم کردن همراهان می‌گویند.

بیست‌ونه تن زائر این منظومه از بین اصناف و طبقات مردم واقعی در دوره شاعر انتخاب شده‌اند و توصیف‌هائی که شاعر از هریک به دست می‌دهد دقیق و واقع‌گرایانه است.

در زمینه روایات تمثیلی منظومه ملکه پریان اثر ادموند اسپنسر، در بخش حماسه مصنوع (← حماسه) بهشت گمشده / جان میلتون و در قسمت روایات سُخره‌آمیز (← سُخره حماسه) به یغمارفتن جعد گیسو سروده الکساندر پوپ نمونه‌های درخشان شعر روایتی در ادبیات انگلیسی به شمار می‌روند. در دوره رمانتیک (← رمانتیسیم)، منظومه دریانورد کهنسال و کریستابل اثر کالریج، دون ژوان سروده لرد بایرون و لایلا سروده جان کیتز از نمونه‌های درخشان شعر روایتی هستند.

در منظومه سرانسی دوره ملکه ویکتوریا (۱۸۳۷-۱۹۵۱) اشعار روایتی بسیاری پدید آمد که از جمله آنها می‌توان سهراب و رستم / مائو آر‌نولد، جیسون و بهشت زمینی از سروده‌های ویلیام موریس را نام برد. بالاد*‌ها نیز در حوزه شعر روایتی جای دارند.

Of battle, when it raged, in all assaults
 Their surest signal-they will soon resume
 New courage and revive, though now they lie
 Grovelling and prostrate on yon lake of fire,
 As we ere while, astounded and amazed;
 No wonder, fallen such a pernicious highth!"

در فارسی شعر سپید بر شعری آهنگین
 اطلاق می شود که نه وزن عروضی دارد نه
 قافیه؛ و تاکنون تجربه موفقی در زمینه آن
 صورت نگرفته است. اما به نظر می رسد نوعی
 شعر سپید (به معنی شعر بی قافیه) در زبان
 فارسی تا عصر کمال الدین واعظ کاشفی،
 مؤلف کتاب رایج الافکار فی صناعة الاشعار
 (اواخر قرن نهم هجری) باقی بوده است زیرا
 کاشفی در بحث از انواع نثر* آن را به مرّجز
 (← نثر مرّجز)، مسّجع (← سجع) و عاری
 تقسیم می کند و نثر مرّجز را بدین گونه تعریف
 می کند: آن است که وزن دارد و قافیه ندارد.

(مش)

شعر شبانی (← شعر روستائی)

شعر طرح وار / انگاره دار
 Pattern Poem
 شعر* طرح وار آن است که ابیات (← بیت) و
 سطور شعر به ترتیبی قرار گیرند تا در مجموع
 طرح* و شکل خاصی بر صفحه کاغذ تشکیل
 دهند. معمولاً طرح به دست آمده شکل
 هندسی است اما تصویر اشکال دیگری
 همچون بال، تخم مرغ، و نیزه هم در این قسم
 شعر معمول می باشد.

شعر طرح وار و انگاره دار یکی از انواع شعر
 در ادبیات مغرب زمین است که اصل آن را به
 اشعار شبانی (← شعر شبانی) یونان باستان
 نسبت داده اند.

در ادبیات انگلیسی شعر انگاره دار با آثار
 شعرای دوران رنسانس* رواج یافت و در

Blank Verse

شعر سپید

شعر* موزونی (← وزن) را گویند که قافیه*
 ندارد. در شعر انگلیسی، وزن شعر سپید
 آیامیک پنج پایه (← پایه) است که از سایر
 اوزان به وزن عادی زبان انگلیسی نزدیکتر
 است. صفت blank (سپید، نانوشته) اشاره به
 خالی بودن جای قافیه در این نوع شعر دارد.
 شعر سپید در ادبیات انگلیسی نخستین بار
 توسط ازل آوساری، شاعر قرن شانزدهم،
 برای ترجمه منظومه آتئید اثر ویرژیل، شاعر
 روم باستان به کار رفت و از آن پس یکی از
 رایجترین قالب*های شعر در ادبیات انگلیس
 شد. نمایشنامه*های شکسپیر و منظومه
 بهشت گمشده اثر جان میلتون، شاعر قرن
 هفدهم از نمونه های درخشان این نوع شعر و
 نشان دهنده کاربرد این قالب شعری است.

شعر سپید در اشعار شعرای بعد مثل ویلیام
 وردزورث و کالریج (قرن هجدهم و
 نوزدهم) تنی سون و رابرت براونینگ (قرن
 نوزدهم)، تی. اس. الیوت (قرن بیستم) به
 حیات خود ادامه داده است. واحد شعر سپید
 براساس وحدت معنایی، بدون محدودیت در
 تعداد سطور تعیین می شود و هر واحد را یک
 پاراگراف شعر (verse paragraph) می نامند. برای
 نمونه پاراگرافی از منظومه بهشت گمشده در
 زیر نقل می شود:

So Satan spake; and him Beelzebub
 Thus answerd: "Leader of those armies
 bright
 Which, but the omnipotent, none could have
 foiled!
 If once they hear that voice, their liveliest
 pledge
 Of hope in fears and dangers-heard so oft
 In worst extremes, and on the perilous edge

بیانگر درونمایه* و موضوع شعر است. صورت تکامل یافته تر شعر انگاره دار، شعر عینی یا تجسمی (concrete poem) است که پس از جنگ جهانی دوم رواج یافت. در شعر تجسمی به جای طرحهای معین هندسی یا اشکال دیگری که در شعر طرح دار معمول بود، شاعر هر شعر را با طرح دلخواه خود که معمولاً تجسم عینی درونمایه شعر است ارائه می دهد به طوری که هر شعر شکلی متفاوت از دیگر اشعار دارد. برای نمونه در شعر زیر کلمات در مجموع شکل مثلث را می سازند:

SAIL
SAIL
SAIL
SAILOR

(Jan Hamilton Finla)

ترجمه:

ملوان
ملوان
مَلّوان
مَلّوان

چنین تصویری قایقی را به ذهن تداعی* می کند که با دماغه مثلثی خود هر لحظه بیشتر به ساحل نزدیک می شود و به موازات این نزدیک شدن، مفهوم شعر نیز برای خواننده بیش از پیش روشن می شود. وقتی شکل کامل می شود به آن می ماند که دماغه کشتی و ملوان آن برای خواننده آشکار می شود و این لحظه پایان شعر نیز هست.

نمونه دیگر شعر تجسمی، مجموعه اشعار دایلن توماس، شاعر معاصر انگلیسی است که با عنوان *Vision and Prayer* دوازده شعر عینی را با طرحها و اشکال گوناگون در بر می گیرد.

اشعار جرج هربرت، شاعر مذهبی و متافیزیک (← شعر متافیزیک) در قرن هفدهم، کمال پیدا کرد. یکی از مشهورترین نمونه های این قسم شعر در ادبیات انگلیسی، شعر «بال های عید پاک» سروده همین شاعر است که قسمتی از آن به عنوان نمونه در زیر نقل می شود:

Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost same,
Decaying more and more,
Till he became
Most poor:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me.

ترجمه:

خدانند، که انسان را خلق کرده در غنا و ذخایر
اگرچه او همان را بیخردانه از دست داد
رفته رفته به زوال گرائید
تا که شد او
فقیرتر
با تو
آه بگذار برخیزم

همچون مرغان با حرکاتی موزون
و این روز بخوانم سرود فیروزمندی هایت را
و آنگاه سقوط پرواز را در من به حرکت در
خواهد آورد.

همانگونه که پیداست، طرح سطرهای شعر در مجموع به شکل بال های گشاده پرند است. شعر «محراب» از هربرت نمونه دیگری از این نوع شعر است. شعر طرح دار را در اصطلاح *figuratum carmen* و *altar poem* نیز می نامند. شکل این قسم شعر به طور کلی

همچون فارسی، در قاموس زبانهای اروپائی نیز شعری را غنائی گفته‌اند که همراه با نوعی چنگ (lyre) اجرا می‌شده است. درونمایه* شعر غنائی نه عمل است نه روایت بلکه تصویر و تلقین احوال و ادراکات نفسانی است. موضوع آن حاکی از احساسات و عواطف گوینده‌ای است که لزوماً خود شاعر نمی‌باشد.

در ادبیات فارسی، شعر غنایی به دو معنی شعر احساسی و شعر عاشقانه موضوعات متنوعی چون مدح (← مدیحه)، هجو*، فخر (← مفاخره)، سوکنامه*، شکایت (← شکوائیه)، ساقی‌نامه، حبسیه، اشعار سرگرم کننده و تفننی مانند لُغز* و معما، مناظره*، وصف طبیعت و اوصاف دیگر را دربر می‌گیرد. اما در زبانهای اروپائی، شعر غنائی برحسب شکل و قالب* شامل اقسامی چون سانه*، بالاد* و برخی دیگر می‌شود.

از حیث تاریخی، قدمت شعر غنائی به قرن‌ها پیش از میلاد می‌رسد و نخستین اشعار غنائی بر جای مانده از آن مصریان و عبری‌ها است.

در ادبیات فارسی، سابقه شعر غنائی مکتوب ظاهراً به دوران صفاریه می‌رسد و در ادب اروپائی به یونان باستان. در ادبیات انگلیسی نیز نخستین حماسه* انگلوساکسون‌ها یعنی بیوولف دارای قسمتهای غنائی است. اما «دوران اوج و رواج ادب غنائی، مربوط به ایام گسترش تمدن و شهرنشینی است و از اینرو غنا نسبت به حماسه، متأخر است» (ص ۱۲۲).

(الف الف)

شعر غنائی در ادبیات فارسی به اشکال

شعر تجسمی امروزه در غرب به صورت حکاکیهائی بر چوب، شیشه، سنگ و اجسام دیگر تکامل پیدا کرده است و به نوعی مجسمه‌سازی نزدیک شده است.

در شعر نو فارسی در محدوده سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ در زمینه شعر عینی تجربیاتی صورت گرفت که شکل جدی پیدا نکرد. به عنوان نمونه می‌توان قسمتی از شعر قهوه‌خانه سر راه اثر کیومرث منشی‌زاده را شاهد آورد که ترتیب نوشتن کلمه «پرتاب» در آن، تداعی کننده فعل پرتاب است:

و دستی ماهی قرمز را که دیگر نه ماهی است و نه قرمز

از پنجره

به باغ

پر

تا

ب

خواهد کرد

شعر عینی (← شعر طرح‌وار)

Lyrical Poetry

شعر غنائی / تغزلی

غنا در لغت، سرود* و نغمه و دستگاه است و در عربی به معنی آوازخوانی و موسیقی می‌باشد:

چهارم روز مجلس تازه کردند

غناها را بلند آوازه کردند

نظامی

غنا به معنی تغنی و آوازخوانی است و آن در صورتی تحقق می‌پذیرد که الحانش از شعر* و همراه با کف زدن باشد و این نوعی بازی است.

اقرب الموارد

پری دختی، پری بگذار، ماهی
به زیر مقنعه، صاحب کلاهی
شب افروزی چو مهتاب جوانی
سیه چشمی چو آب زندگانی
کشیده قامتی چون نخل سیمین
دو زنگی بر سر نخلش رطب چین

(وصف شیرین از زبان نظامی)

شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها (← هایکو)

شعر مابعدالطبیعه (← شعر متافیزیک)

شعر متافیزیک / شعر مابعدالطبیعه

Metaphysical Poetry

اصطلاح «متافیزیک» به معنی ماوراء طبیعی، مأخوذ از دو کلمه meta (بعد) و physice (طبیعت، صورت، ماده) است و به طور کلی مباحثی را دربرمی‌گیرد که به طرح مسائل مربوط به هستی، حقیقت، و دانش بشری می‌پردازد.

این اصطلاح به طور خاص بر اشعار عده‌ای از شعرای قرن هفدهم در انگلستان اطلاق می‌شود که به طرح مطالب فلسفی و روحانی می‌پردازند. ویژگیهای عمده شعر متافیزیک را می‌توان چنین خلاصه کرد:

- شعرای متافیزیک، تفکرات عمیق فلسفی را در موقعیتهای معمول و عادی به کار می‌گیرند، برای نمونه جان دان، شاعر برجسته متافیزیک، در قسمتی از شعر "Forbidding Mourning" چنین گوید:

Moving of th' earth brings harms and fears,
Men reckon what it did and meant,
But trepidation of the spheres,
Though greater far, is innocent.

(ترجمه: لرزه زمین سبب خسارت و وحشت می‌شود، انسان‌ها از تبعات این لرزه آگاهند)

متنوع رشد کرده است. در اروپا، این قسم شعر مخصوصاً در دوران رنسانس* به اوج شکوفائی رسید. شعرائی چون پترارک در ایتالیا، رنسا در فرانسه، سر توماس ویات و اِرل آوساری در انگلستان از جمله شعرای بزرگ در زمینه این نوع شعر به شمار می‌آیند. پس از رنسانس تا ظهور شعر رمانتیک (← رمانتیکسم) شعر غنائی در انگلستان طرفداری نداشت اما با ظهور رمانتیکسم، شعر تغزلی بار دیگر مورد توجه شعرا واقع شد.

این قسم شعر در ادبیات اروپائی طول معینی دارد اما در فارسی حدود آن از دو بیتی* تا قصیده* را می‌تواند در برگیرد. ویژگیهای سبک شناسیک شعر غنائی: زبان استعاری (← استعاره) و تصویری، انواع تشبیه* و اغراق*. اوج جلوه ادب غنائی فارسی در سبک عراقی است. از اینرو از نظر زبان، موسیقی کلام دلنشین‌تر است، و مثلاً از تشدید و تخفیف‌های بی‌مورد خبری نیست، لغات نسبت به سبک خراسانی تراش خورده‌تر و نرم‌تر است و از لغات کهن و خشن استفاده نمی‌شود. در صد لغات عربی بیشتر است. جملات به نظم طبیعی خود در زبان نزدیک‌ترند. از نظر فکری، شعری درونگرا* و به اصطلاح سوژیکیتو است، زیرا مسائل درونی مطرح می‌شود، معمولاً غم‌گراست نه شادی‌گرا، همانطور که عشق‌گراست نه عقل‌گرا. از نظر ادبی بیشتر به قوالب غزل* و مثنوی* و رباعی* است. اغراق و توصیف دارد و سرشار از صناعات بدیعی (← صنایع بدیع) و بیانی است.

نمونه:

اما گردش سیارات،

گرچه عظیم‌تر، بی‌زیان است)

لرزه زمین در مقایسه با حرکت کهکشانها بسیار ناچیز است اما سبب خسارت‌ها و وحشتی در خور فهم و درک انسان می‌شود. حال آنکه حرکت کهکشانها در عین عظمت، هیچ زیبایی به بار نمی‌آورد. شاعر از این استدلال نجومی و علمی برای بیان ثبات و آسیب‌ناپذیری خود در مقایسه با عشق ناپایدار و جسمانی عشاق دیگر بهره می‌گیرد. - شعر متافیزیک از ایجاز* و دقت معنای خاصی برخوردار است و در عین اختصار، سرشار از معانی بدیع و عمیق است. از اینرو آن را دارای ساختاری* قوی می‌نامند.

- شعر متافیزیک از حیث تفکر و اندیشه جاری در آن، شعری غامض است و درک آن را با دریافت راز معما برابر گفته‌اند.

- این نوع شعر حاصل افکار و احساسات شعرانی است که در زمینه علوم و فلسفه، دانشی وسیع دارند. در واقع این شعرا مخاطبان خود را در میان عده‌ای از دانش پژوهان و ادیبان که از درک و دریافت بالائی برخوردارند جستجو می‌کنند و به این خاطر کلامشان مشحون به ظرافت و زیرکی است.

- شعر متافیزیک ماهیتی اساساً استدلالی دارد و چون شعری جامع است، خواننده از مجموع اثر می‌تواند نتیجه‌ای معین به دست آورد. خواندن بخشی از شعر متافیزیکی چیزی به خواننده نمی‌دهد حال آنکه در اشعار دیگر معمولاً هر سطر، هر تصویر* و هر قسمت از حیث تأثیر و تأثر، ضمن هماهنگی با دیگر اجزاء، مستقل و قائم به ذات است.

- زبان در شعر متافیزیک زبان رایج مردم است و لحن* آن معمولاً خطاب‌ی است:

Let me power-forth
My tears before thy face,...
(Donne)
Come live with me, and be my love,
And we will some new pleasures prove
Of golden sands, and by crystal brooks,
With silken lines, and silver hooks.
(Donne)

- شعر متافیزیک مختصر، منسجم، و موجز است. آندرو مارول شاعر دیگر متافیزیک در این زمینه هنر خود را به قابی زیبا و غریب (دقیق) تشبیه* می‌کند که گلها در آن با کاردانی جا گرفته‌اند و در نهایت دقت انتخاب شده‌اند. جان دان نیز بر غرابت و صرفه‌جویی زبان تأکید می‌ورزد. جامعیت و انسجام* در شعر متافیزیک سبب می‌شود که ابیات (- بیت) آن از هشت پایه* (به جای ده پایه که در زبان انگلیسی معمول است) تشکیل شود و پاره‌های شعر (- پاره شعر) کوتاه و متناسب با مفاهیم مستتر در آن باشد. پاره شعر در این اشعار معمولاً یا مزدوجه* است یا دو بیتی* اما غیر از این دو شکل، پاره شعرهائی ابتکاری و متناسب با درونمایه* شعر نیز به کار گرفته می‌شود. شاعر از طول سطرها و طرح قافیه* برای انتقال معنی مدد می‌گیرد.

- دیگر ویژگی عمده در شعر متافیزیک کاربرد نوعی از مجاز* در آن است که به آن در اصطلاح فارسی می‌توان مجاز بعید* یا حسن تعلیل* نام نهاد. شاعر به وسیله این مجاز معمولاً با تشبیه* یا استعاره* میان دو مطلب مختلف و ناهمگون، مقایسه‌ای انجام می‌دهد و شباهت‌هائی را پیدا می‌کند که فقط با

آشکار است گمان مبر که شیر می خندد. این طور نیست که هرچه را انسان آرزو کند بدان دست یابد چنان که گاهی بادها در جهتی می وزند که دلخواه کشتی ها نیست.

(کش صص ۸۴-۸۳)

Macaronic Verse

مختلط در لغت به معنی آمیخته است و در اصطلاح ادب فارسی بر شعر*ی اطلاق می شود که در آن کلمات فارسی به روال عربی صرف می شوند. برای مثال:

ای به فرهنگ و علم دریاء
لیس ما را به جز تو همتاء
منم و تو که لاحیاء لنا
هزل را کرده ایم احیاء

قاضی مجیب آملی طبرستانی

نمونه اینگونه نظم* و نثر* را در آثار فکاهی سعدی نیز می توان یافت. برای نمونه:

یا صاح متی يرجع نومی و قراری
انی و علی العاشق هذن خرامان

یا:

بدم گفتمی و خرسندم عفاک الله نکو گفتمی
سگم خواندی و خشنودم جزاک الله کرم کردی
چه لطفست اینکه فرمودت مگر سبق اللسان بودت
چه حرفست اینکه آوردی مگر سهو القلم کردی
همچنین تاریخ طبرستان اثر اسفندیار نمونه نثر مختلط است.

در ادبیات انگلیسی، شعر مختلط معمولاً از آمیزش کلمات انگلیسی با واژه های لاتینی درست می شود. اینگونه اختلاط بیشتر در آثار فکاهی و سُخره آمیز معمول است. برای نمونه جان اسکله تون، شاعر قرن شانزدهم، در مرثیه* سُخره آمیزی تحت عنوان Philip

استدلال شاعر این شباهت ها ممکن و میسر می شود.

شعرای برجسته متافیزیک جان دان، کیلوند، آندرو مارول، کاولی، کراشاو، جورج هربرت، و وان. بوده اند.

گفتنی است که عنوان متافیزیکی را نخستین بار جان درایدن، شاعر و منتقد قرن هفدهم، با این عبارت که شعر جان دان بر موضوعات مابعدطبیعی تأثیر نهاده است، در مورد شیوه شاعری دان به کار برد. پس از درایدن، ساموئل جانسون، ادیب انگلیسی در قرن هجدهم، اصطلاح مذکور را با لحنی تردیدآمیز بر این دسته از شعرا اطلاق کرد.

از دیدگاه تطبیقی می توان گفت بسیاری از ویژگی های شعر متافیزیکی در شعر متنبی، شاعر عرب یافت می شود. شعر متنبی شاعر عرب که او را خلاق المعانی می خواندند با اشعار جان دان شباهت بسیار دارد. «متنبی از امور عادی و پیش پا افتاده معانی بلند می آفریند، معانی ای که به هیچ وجه خواننده انتظار ندارد و در بادی امر نمی تواند حدس بزند. از این معانی غریب که معمولاً با اغراق همراه است در جهت استدلال استفاده می کند.

مثال:

اگر تو از مردم برتری و حال آنکه جزو آنانی
(تعجبی ندارد) همانا مشک هم از خون غزال
است (اما از خون والا ترست)

(کجا هستند خسروان نیرومندی که اندوختند گنج ها را، نه آنان ماندند و نه گنج ها)
از این قبیل است کسی که وسعت بیابان بر لشگر او تنگ آمد، پس فراگرفت او را قبر تنگی. هنگامی که می بینی دندان های شیر

این مکتب را با نام «مرثیه‌ای در گورستان دهکده»، توماس گری سروده است که قسمتی از آن در زیر نقل می‌شود:

The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The ploughman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.
Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds:

Save that from yonder ivy-mantle tower
The moping owl does to the moon complain
Of such, as wandering near her secret bower,
Molest her ancient solitary reign.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mouldering heap,
Each in his narrow cell forever laid,
The rude forefathers of the hamlet sleep.

.....
("Elegy Written in a Country Churchyard")

شعر مَلُون / ذوبحرین Asynartete

مَلُون در لغت رنگ کرده شده، رنگین، رنگارنگ، و در اصطلاح عروض * شعر * می است که به دو بحر * از بحر عروض خوانده شود، مانند:

ای مه شکر لب شیرین دهن!

ای بت سنگین دل سیمین زقن!

که می توان آن را به دو بحر مفتعلن مفتعلن فاعلن و فاعلاتن فاعلاتن فاعلن خواند. (نم)

این نوع شعر را ذوبحرین نیز گفته‌اند.

ذوبحرین یا مَلُون شعری است که بتوان آن را به دو یا چند وزن * خواند بدون آنکه کلمات یا

Sparrow از زبان دختر بچه‌ای که گنجشک او را گربه خورده است، به سوگ می‌نشیند و در خلال شعر از واژه‌های لاتینی مزامیر و ادعیه مذهبی استفاده می‌کند:

Pla ce bo,
Who is there? who?
Di le xi.
Dame margery?
Fa, re, my, my?
Wherefore and why, why?

از نمونه‌های متأخر شعر مختلط در ادبیات انگلیسی شعر Malum Pous سروده جی. آ. مورگان، شاعر امریکائی است که قسمتی از آن در زیر نقل می‌شود:

Prope ripam fluvii solus
A senex silently sat,
Super caput ecce his wig.
Et wig super, ecce his hat.

شعر مَدْرَج (← توقیف معانی)

شعر مسجع (← قافیه درونی)

شعر مسمط (← قافیه درونی)

شعر مکتب گورستان

Graveyard School of Poetry

در تاریخ ادبیات انگلستان به شعر * دسته‌ای از شعرا اطلاق می‌شود که در اواسط قرن هجدهم می‌زیستند و برخلاف شعرای نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) عصر خود، به مضامین (← مضمون) اندوهناک و رازگونه می‌پرداختند. این شعرا بیشتر به مرگ و صحنه‌های تیره و رازآلوده توجه داشتند و آثارشان مقدمات برخی از جنبه‌های اندوهگانه در مکتب رمانتیسم * را فراهم آورد.

شعرای اصلی این مکتب پازنل، روبرت بلر و ادوارد یانگ بوده‌اند ولی مشهورترین شعر

جای کلمات تغییر کند. ذوب‌حزین در اوزانی ظاهر می‌شود که تعداد هجا*های آنها مساوی باشد اما در هجاهای بخصوصی کوتاهی و بلندی وجود داشته باشد.

در ادبیات مغرب زمین بر شعری اطلاق شود که هر قسمت آن را بتوان بر وزنی خواند. مبتکر این قسم شعر، آرخی لوخوی (قرن هفتم ق. م) شاعر یونانی بوده است. آرخی لوخوی در شعر خود پایه*های دکتیل، تروکی و آیامبیک (← پایه) را در کنار هم به کار می‌برد. چنین شعری را شعر آرخی‌لوخی (Archilochian) نیز می‌نامند.

شعر مناسبت Occasional Verse

مناسبت در لغت نسبت و خویشی و همانندی است و مناسب خوان کسی را گویند که در خور حال و مقام شعر* خواند. شعر مناسبت شعری است که موضوع آن بیانگر مناسبتی خاص چون تولد، ازدواج، مرگ، پیروزی و فتوحات نظامی باشد.

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم فارسی، مدایح (← مدیحه) و مراثی (← مرثیه) به طور اعم، و اشعار دیگری به طور اخص یافت می‌شوند که هریک به مناسبتی سروده شده‌اند و با وجود قرار گرفتن در عرصه‌های دیگر بدیعی (← صنایع بدیع) در حوزه شعر مناسبت جای می‌گیرند. برای نمونه فرخی در قصیده‌ای (← قصیده) بستن‌پل بر رود جیحون را توسط سلطان محمود، موضوع مدیحه قرار داده است و چنین گوید:

پیمبران رازان بیش معجزات نبود
که شاه دارد و این سخت روشن است و عیان

بر آب جیحون پل بستن و گذاره شدن
بزرگ معجزه‌ای باشد و قوی برهان
گروهی از حکما در حدیث اسکندر
به شک شدند و بسی رفتشان سخن به زبان
سکندر آنگه کز چین همی فرود آمد
بماند بر لب جیحون سه ماه تابستان
بر آن نیت که بر آن رود پل تواند بست
همی نشست و بر آن کار بست جان و روان
هزار حیلۀ فزون کرد و آب دست نداد
در آن حیث فرو ماند عاجز و حیران
ملک به وقتی کز آب رود جیحون بود
چو آسمان که مر او را پدید نیست کران
بر آب جیحون در هفته‌ای یکی پل بست
چنانچه گفتی کز دیر باز بود چنان

هم او قصیده دیگری به مناسبت فتح سومنات و شهرها و قلاع بین راه سروده است. اما یکی از درخشانترین نمونه‌های شعر مناسبت در ادبیات فارسی، مرثیه‌ای است که شاعر مذکور به مناسبت مرگ سلطان محمود سروده با این مطلع*:

شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار
چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار
(شواف)
در ادبیات انگلیسی، مرثیه شبانی* «لی سیداس» که جان میلتن، شاعر قرن هفدهم، در رثای دوست خود سروده است از نمونه‌های شعر مناسبت می‌باشد. قصیده

"Horation Ode Upon Cromwell's Return
from Ireland"

را نیز که آندرو مارول، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) همان قرن، درباره بازگشت کرامول، سردار انگلیسی از نبرد

ایرلند سروده است از نمونه‌های قابل اعتنای شعر مناسب به شمار می‌آید.

علاوه بر این موارد، دو قسم شعر در ادبیات مغرب زمین وجود دارد که عنوان اولی *prothalamion* و عنوان دومی *epithalamion* است. *prothalamion* ترانه‌ای است در استقبال عروسی، و *epithalamion* ترانه‌ای است که به مناسبت حجله رفتن عروس و داماد سروده می‌شود. ادموند اسپنسر دو شعر بلند با همین عنوانها و به مناسبت‌های مذکور سروده است که قسمتی از یکی به عنوان نمونه شعر مناسب در زیر نقل می‌شود:

Bring with you all the Nymphes that you can
heare
Both of the rivers and the forrests greene:
And of the sea that neighbours to her neare,
Al with gay girlands goodly wel beseene.
And let them also with them bring in hand,
Another gay girland
For my fayer love of lillyes of roses,
Bound true love wize with a blew silke
riband.
"Epithalamion"

شعر منثور / شعر موج نو Prose Poem

شعر*ی را گویند که منظوم (← نظم) نیست و به صورت نثر* نوشته می‌شود. شعر منثور معمولاً خصایص عینی منظومه‌سرایی را مثل وزن* و قافیه* ندارد اما به دلیل کاربرد عناصر معنوی شعر بویژه درهم ریختن مفاهیم منطقی کلام از رهگذر زبان مجاز*ی و اعمال ایقاعات (← ایقاع) خاص، فطرتاً شعر است. تفاوت این نوع شعر با نثر شاعرانه* در آنست که شعر منثور خواه به شکل سطرهای کوتاه نوشته شود خواه مانند نثر پشت سرهم، بهر حال به لحاظ حال و هوا*ی شعری حاکم

بر آن، شعر است اما نثر شاعرانه، نثری است که در آن حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیر شعری) جامه قافیه (سجع) و صناعات شعری به تن کرده است مثل کلیل و دمنه نصرالله منشی و مرزبان‌نامه. از اینرو غالب شطحیات (← شطح) صوفیه بخصوص بایزید بسطامی و در جرگه شعر منثور جای می‌گیرند مثل این عبارات:

عشق باریده بود و زمین تر شده.
یا:

روشن تر از خاموشی چراغی ندیدم.
شعر منثور بی آنکه از نظام عروضی قدیم تبعیت کند موسیقی خاص خویش را دارد که گاه از نوعی قافیه‌های میانی و حتی آهنگی خاص برخوردار است بی آنکه این موسیقی محصول تبعیت از یک نظام ایقاعی خاص باشد.

(مشر)

قالب موج نو در حقیقت همان شعر منثور است و از پدیده‌های شعر نوی فارسی بشمار می‌آید.

در ادبیات غرب اگرچه نمونه‌های شعر منثور در ادبیات قرن هفدهم و هجدهم نیز یافت می‌شود، عملاً این قسم شعر از قرن نوزدهم و با اشعار بودلر خاصه ملال‌پاریس و گلهای شر و مجموعه اشعار آرتور رمبو با عناوین اشتراقات و فصلی در دوزخ و همچنین مجموعه *Dirgations* سروده استفن مالارمه آغاز شد و در قرن بیستم به یکی از جریانهای مهم شعر معاصر تبدیل شده است. از جمله شعرای انگلیسی زبان و معروفی که شعر منثور سروده‌اند می‌توان اُسکار وایلد

نشد. من از راهی که رفته بودم باز گشتم. و او را
به سرخی و سیاهی خود وا گذاشتم. اینک
فریادهای عشق من و امتناع آن دختر:

می خواهم کسی فریاد مرا نشنود / و گلوی
خشکیده ام

بار دیگر / عطش بیابان را حس کند / تا در
تنهائی کویر / سنگینی هوای ورم کرده را
بینم.

(«فریاد سنگ» / اسماعیل شاهرودی)

در تنهائی بی پایانش
رؤیای نیستی ها را زدود
سکون هستی را دریافت
از تهی لبریز گردید.

(«وی اهور مزدا» / هوشنگ ایرانی)

اما موفق ترین شاعر شعر منثور در ایران،
احمد شاملو است که نمونه ای از اشعار
منثورش در زیر نقل می شود:

کاشفان چشمه

کاشفان فروتن شوکران

جویندگان شادی در مجری آشفشانها،

شعبده بازان لبخند در شبکلاه درد.

با جاپائی ژرفتر از شادی

در گذرگاه پرندگان.

در برابر تندر می ایستند

خانه را روشن می کنند

و می میرند.

(من)

شعر موج نو (→ شعر منثور)

شعر نو / شعر آزاد Free Verse / Vers Libre

شعر*ی را گویند که وزن* آن تابع الگوی
معینی نیست و سطرهای آن کوتاه و متغیر
است. وزن در شعر آزاد تابع آهنگ طبیعی

(شعرهای منثور)، اُمی لاول و تی. اس. الیوت را
نام برد.

در ادبیات فارسی، شعر منثور به عنوان یک
جریان نوین ادبی از رهگذر ترجمه های
اشعار اروپائی آغاز شد و شعرای نوجوی
ایرانی از شهریور ۱۳۲۰ به بعد به این تجربه
روی آوردند. ها. سایه، هوشنگ ایرانی،
مهدی اخوان ثالث، پرویز داریوش و
اسماعیل شاهرودی از جمله کسانی بوده اند
که تجربه های نسبتاً موفقّی در این راه
داشته اند. به عنوان نمونه از هریک چند
سطری در زیر نقل می شود:

دروازه های شعرم را

به روی تو بستم

- گالی؛

پادشاه شهر باستانی شعر من!

و فرود آوردم.

قندیل خاموشی را

که خاطر افروز چشمهای تو بود

در شبستان غبار آلود شعر من

(«پایان برای آغاز» / ها. سایه)

سکوت صدای گامهایم را باز پس می دهد

باشپ خلوت به خانه می روم

گلهای کوچک از سگها بر لاشه خیابان

می روند

خلوت شب آنها را دنبال می کند،

و سکوت نجوای گامهایشان را می شنوید

(«وداع» / اخوان ثالث)

سنگ بزرگی شدم جای من در بیابان بود.

روزی بیابان را سایه ای گرفت که از بالا سرخ

و از پائین سیاه می زد. سایه را دختر بیابان

خواندم و به بسترش رو کردم. او به من تسلیم

غالباً آبرونیک (- آبرونی) که توسط عده زیادی از شعرا استخدام می‌شود. این شعرا با ترک امکانات موسیقائی وزن سستی، از امکانات دیگر ضرب‌آهنگ* زبان بهره می‌جویند: برای نمونه ای.ای. کامینگز از امکانات بصری مثل جاسازی متغیر کلمات، فاصله گذاری و طول کلمات، عبارات و سطور برای کنترل سرعت، مکث، و تأکید در هنگام قرائت شعر بهره می‌گیرد. (کش)

اگرچه ترجمه لفظی Free Verse / Vers Libre «شعر آزاد» است، ترجمه مفهومی آن به دلیل تشابهاتی که بین free verse با جریان «شعر نو» در تاریخ ادبیات فارسی وجود دارد، «شعر نو» برابر نهاده دقیق‌تری برای عنوان‌های فرنگی مزبور بنظر می‌رسد. در عین حال ذکر این نکته ضروری است که «شعر نو» عنوان کلی یک جریان خاص در حوزه شعر فارسی است که منجر به پیدایش قالب‌های غیرسنتی برای بیان فکرهای تازه گردید، حال آنکه free verse / vers libre صرفاً عنوان طیف وسیعی از شعرهای اروپائی است که مفهوم آن ناظر به شکل و موضوع غیرسنتی اینگونه اشعار می‌باشد.

مقدمات شعر نوی فارسی از اواخر دوران مشروطیت و از رهگذر آشنائی ایرانیان با مفاهیم تازه در عرصه اجتماع و سیاست فراهم آمد. اشعار ملک‌الشعرا بهار، رشید یاسمی، پروین اعتصامی، و دکتر صورتگر اگرچه همچنان در قالب سنتی سروده می‌شدند، موضوع‌ها و نگرش تازه‌ای را در شعر پیش کشیدند. در عین حال بعضی شعرا تلاش برای قالب شکنی در عرصه وزن و

کلام برای بیان حالات مختلف است. اشعار آزاد اغلب بدون قافیه* هستند.

در اروپا شعر آزاد در اشعار شعرای سمبولیست (- سمبولیسم) فرانسوی در قرن نوزدهم به اوج شکوفائی خود رسید. این شعرا که شعر را نوعی از مکاشفه می‌دانستند، تنگنای وزن رادست و پاگیر و مغایر با شرایط شایسته و بایسته چنین شعری یافتند و اشعار خود را با آزادی بیشتر و بدون الزام نسبت به رعایت الگوی وزنی معینی سرودند.

شعر آزاد اروپائی شکل‌های متنوعی دارد و پیشینه آن به ترجمه‌های کینگ جیمز از سرودها و احادیث می‌رسد. کینگ جیمز موازنه* و ایقاع* شعر عبری را وارد نثر* انگلیسی کرد.

در انگلستان، حتی پیش از سمبولیست‌های فرانسوی، قالب* شعر آزاد مورد استفاده شعرائی چون ویلیام بلیک و ماثیو آرنولد قرار گرفته بود. در شعر آزاد انگلیسی از نوع اشعار Cowley (Cowleyan ode) همه شعر به یک وزن است غیر از پایه آخر، و طول سطور متغیر می‌باشد. نمونه این قسم شعر آزاد، اشعار تی.اس. الیوت می‌باشد. در شعر آزاد انگلیسی - امریکائی وزن‌های مختلف و ایقاع*های متفاوتی در شعری واحد استخدام می‌شود.

از میان حالت‌های مختلف شعر آزاد انگلیسی می‌توان همه را برحسب طول سطور به دو دسته اصلی تقسیم کرد: اشعاری با سطور طولانی مثل اشعار والت ویتمان و آلن گینزبرگ که عمدتاً از ترجمه‌های انجیل عبری اقتباس شده است؛ و اشعاری با سطور کوتاه‌تر و با لحنی محاوره‌ای و شکل‌های

به تناسب حال می تواند متغیر باشد و شاعر مختار است هر کجا احساس کرد حرفش تمام شده است، زنجیره افاعیل را قطع کند یا به جای پایه های یکنواخت، در صورت نیاز، همان پایه ها را کوتاه و بلند کند، برای نمونه در شعر زیر، مبنای وزن بر پایه «فاعلاتن» است:

گر به کار خود فرو باشید، (فاعلاتن فاعلاتن فاع)
یا به کار مردم دیگر، (فاعلاتن فاعلاتن فاع)
یا بکاهیده ز بار خود، یا بیفزوده به بار مردم
دیگر (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع)
دیده بانی می کنم نا خوب کارهایتان را.
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع)

نیمایوشیچ

شاعر، برای اجتناب از یکنواختی فاعلاتن های مکرر، هر سطر را به جای فاعلاتن، با یک هجای (هجا) سنگین مثل «فاع» یا «فع» تمام می کند. (بونی)
دیگر خصوصیت شعر نیمائی، متحول شدن نقش قافیه است. در شعر کلاسیک، قافیه به طور ثابت در انتهای مصرعها یا ابیات قرار دارد، اما نیما با این استدلال که «قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد»، وجود قافیه های مشترک را برای بیان موضوعی واحد رعایت می کند؛ هر کجا مطلب عوض شود، قافیه می تواند تغییر کند.

برای نمونه:

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟
از کجا وز که خبر آوردی؟
خوش خبر باشی اما
گردبام و در من
بی ثمر می گردی.

طول مصراع* را شروع کردند. گفته می شود بانو شمس کسمائی حتی پیش از نیما تلاش برای قالب شکنی را آغاز کرده بود.

اما آغاز حقیقی شعر نو در ایران به معنی فکر تازه و قالب نو با انتشار کتاب افسانه نیمایوشیچ در سال ۱۳۰۱ رقم می خورد. اشعار این کتاب و دیگر اشعار نیمایوشیچ آغازگر نهضتی شد که وجوه افتراق اساسی با شعر سنتی فارسی را منعکس می کرد. دکتر سیروس شمیسا در کتاب سبک شناسی شعر فارسی این تفاوت ها را چنین فهرست می کند: (مصر ۵۰-۳۴۹، شش)

علاوه بر این جنبه ها، ویژگی های دیگر شعر نو حقیقت نمائی* و ورود واژگان های زبان رایج در شعر می باشند. جریان شعر نو چهار شیوه و سبک* را در شعر فارسی پدید آورد:

- شعر آزاد یا نیمائی: شعری موزون است که از لحاظ الگوی وزنی دنباله روی وزن عروضی (- عروض) است اما به لحاظ تعداد پایه* با شعر کلاسیک* فارسی تفاوت دارد به این معنی که در شعر کلاسیک چنانچه شاعر مصراعی (- مصرع) را در وزن رَمَل سالم و بر پایه چهار «فاعلاتن» بسراید، ملزم است که تا به آخر بیت* و در تمام شعر همین تعداد پایه را به کار ببرد. مثلاً در این بیت:

گفتی از شاعر نمایان ری اهل دل ندیدی
غیر من، من هم که می دانی غریب این دیارم
آری اینان غرق دریای غرورند و حسد، لیک
من از این غرقاب وحشت چون سلامت بر کنارم
شهریار

اما در شعر آزاد تعداد پایه ها در هر مصراع

اجتماعی بود، رونق بیشتری یافت. پیدایش شکوائیه علل مختلفی داشته است. گذشته از اوضاع و احوال اجتماعی، انگیزه‌های کاملاً خصوصی اغلب در سرودن این قبیل اشعار نقش عمده‌ای داشته است. در پاره‌ای موارد نیز شاعر بدون آنکه رنج و تعب واقعی داشته باشد شکوائیه می‌سراید.

در ادبیات فارسی، بهترین نمونه‌های شکوائیه آنهایی است که تألمات روحی شاعر از رنجی بزرگ موجب آن شده باشد. در این زمینه اشعاری که ناصر خسرو در شکایت از سرگردانی‌ها و ناامنی‌های زندگی خود سروده، و حبشیات مسعود سعد سلمان از بهترین شکوائیه‌های ادب فارسی به شمار می‌آیند. مسعود سعد سلمان که سالها در گوشه زندان محبوس بوده و به انواع بلایا و مصائب گرفتار بوده است، مراتب در ماندگی و بدبختی خود را در حبشیات خویش منعکس کرده است. برای نمونه در قصائد (← قصیده) حزن‌انگیزی که با مطلع *های زیر آغاز می‌شود:

دلم زانده بیحد همی نیاساید
تم ز رنج فراوان همی بفرساید
از کرده خویش پشیمانم
جز توبه ره دگر نمی‌دانم
و در جانی نیز: در حَسَب حال خود چنین گوید:

ز بس بلا که بدیدم چنان شدم به مَثَل
که گر سعادت بینم گمان برم که بلاست
(شواف)
در ادبیات انگلیسی نیز درونمایه * شکوی، به دلایل متفاوت در اشعار شعرا دیده می‌شود.

انتظار خبری نیست مرا
نه زیاری نه ز دیار و دیاری - باری
برو آنجا که بود چشمی و گوشه‌ی باکس
برو آنجا که ترا منتظرند
قاصدک!

در دل من همه کورند و کردند.
دست بردار از این در وطن خویش غریب
قاصد تجربه‌های همه تلخ
با دلم می‌گوید
که دروغی تو دروغ
که فریبی تو فریب...

«قاصدک» / م. امید

- شعر سپید* (blank verse)
- شعر موج نو (← شعر منشور)
- شعر نوی سنتی: زبان و تخیل نو در قالب سنتی غزل*، قصیده*، مثنوی* و رباعی*.
- شعر نیمایی (← شعر نو)
- شکل (← قالب)
- شکل بیرونی (← انواع ادبی)
- شکل درونی (← انواع ادبی)

Complaint

شکوائیه

شکوائیه در لغت مأخوذی از شکوی به معنی شکایت و گله‌مندی است و در اصطلاح شکوائیه شعر*ی است که شاعر در قبل نامالایمات و محرومیت‌های خاص و عام بسراید و منعکس کننده رنج و اندوه و یأس و ناکامی و تیره‌روزی و بدبختی باشد. این نوع شعر بخصوص در ادبیات فارسی فراوان است. شکوائیه از بدو ظهور شعر و شاعری در آثار شعرای ایران راه یافت ولی از دوره سلجوقیان به لحاظ کاهش قدر و منزلت شعرا و نامالایمات اجتماعی که از تبعات اوضاع

خود خطاب به کیف پولش، ضمن گلابیه از اوضاع و احوال خود، او را بانوی مَحْزَم خویش می‌نامد و از لاغری آن چنین اظهار تأسف می‌کند:

To you, my purse, and to none other wight
Compleyne I, for ye be my lady dere!
I am so sorry, now that ye be light.

شما یل (← نشانه‌شناسی)

شمول معنایی (← انسجام)

شناخت زبان پریشی (← زبان‌شناسی روانشناختی)
شناسه (← مولفه)

شوخی تلخ / زهر خند / تلخ خند **Black Humor**

شوخی تلخی است که حاصل مواجهه انسان با پوچی فریبها و خیالات باطل خود و ناساز بودن این تصوّرات واهی با جهان واقع می‌باشد و موجب خنده‌ای است دردناک که از موقعیت غم‌انگیز و در عین حال مضحک زندگی بشر مایه می‌گیرد. در چنین وضعیتی همانگونه که اوژن یونسکو، نمایشنامه‌*نویس معاصر و پوچ‌گرای (← تئاتر پوچی) فرانسوی می‌گوید، حوادث در عین خنده‌دار بودن، خشن، تکان‌دهنده و پوچ هستند.

اصطلاح انگلیسی black humor برابر نهاده واژه فرانسوی humour noir است که به طور خاصّ به حالتی بین خنده و اندوه به هنگام تماشای نمایشنامه‌های پوچی اطلاق می‌شود. برای مثال وقتی تماشاچی نمایشنامه در انتظار گودو / ساموئل بکت را می‌بیند و درمی‌یابد دو آدم ولگرد و بی سروپا، منتظر رسیدن شخصی به نام گودو هستند و این گودو بناست مُنجی آنها باشد، از یکسو بر پوچی این تصوّر واهی می‌خندد و از سوی دیگر به حال آن دو ساده‌اندیش خود فریب که

گاه علّت شکوائیه اظهار تالم و اندوه از اوضاع ناموافق روزگار و همراه نبودن شانس و اقبال و تالّمات فردی شاعر است. برای نمونه، می‌توان به منظومه دیر در ادبیّات منظوم انگلوساکسون اشاره کرد. این منظومه از زبان یکی از ندما یا رامنشگران درباری است که حریف خنیاگر وی بر او چیره گشته و مقام او را به چنگ آورده است. خنیاگر نومید، تسلی خاطر را در یادآوری وقایع محزون روزگار دیده و آنها را برمی‌شمرد و امیدواریش در آن است که چون هیچ غمی پایدار نماند، غم وی نیز برطرف خواهد گشت.

(تا)

در دوران رنسانس* درونمایه شکوی خاصّ اشعار عاشقانه بود و شکوائیه‌های عاشقانه بسیاری سروده شد. برای نمونه:

O happy dames, that may embrace
The fruit of your delight,
Help to bewail the woeful case
And eke the heavy plight
Of me, that wonted to rejoice
The fortune of my pleasant choice;
Good ladies, help to fill my morning voice.
(Earl of Surrey "Complaint of the Absence of
Her Lover Being Upon the Sea")

در قرن هفدهم، موضوع شکوائیه‌ها عموماً شکایت از بی‌مهری و هجران معشوقه بود. این نکته مخصوصاً در اشعار شعرای درباری که به آنان cavalier یعنی آزادگان می‌گفتند، رایج بود.

از شعرای این دوره توماس کاریو و توماس استانلی اشعاری با درونمایه شکوی دارند.

پاره‌ای از شعرا، شکوائیه را برای مضامین شوخی‌آمیز به کار گرفته‌اند برای نمونه چاسر، شاعر قرن چهاردهم، در یکی از اشعار

در واقع تجسّمی از وضعیّت خود او هستند،
 ترخّم می‌کند و از این بابت احساسی دردناک
 را تجربه می‌کند.
 بسیاری از نویسندگان ادبیّات و تشاتر

پوچ گرا پیرنگ* آثار خود را برپایه چنین
 شوخی تلخی استوار کرده‌اند که از آن جمله
 می‌توان ادوارد آلبی، هارولد پیتتر، و گانتیر
 گراس را نام برد.



صامت‌های هجائی (← هجائی)

صبغة بومی (← صبغة محلی)

Local Colour

صبغة محلی، بومی

صبغة یعنی رنگ، و صبغة محلی یعنی رنگ و حال و هوای بومی. صبغة محلی در ادبیات به معنی گنج‌نیدن خصوصیات ناحیه‌ای خاص در روایت است که با غرایب و ویژگی خود سبب جالب‌تر شدن آن می‌شود.

صبغة محلی، به طور کلی تأثیری بر چگونگی پیرنگ* یا درک انگیزه‌ها ندارد بلکه صرفاً توصیف خصوصیات بومی، طرز لباس پوشیدن، و آداب و رسوم را دربر می‌گیرد که با کیفیتی برجسته و غریب، ارائه می‌شود. صبغة محلی، در این حد فقط جنبه تزئینی دارد.

در داستان* نویسی معاصر فارسی، داستان‌های صادق چوبک، احمد محمود، و امین فقیری هریک به گونه‌ای با صبغة مناطق جنوب ایران در آمیخته‌اند. در آثار ایشان، خصوصیات بومی و محلی در لهجه آدم‌ها، طرز معیشت آنها، عشق‌ها و رنج‌هایشان کاملاً منعکس است. برای نمونه:

او وخ نم سنار به من داد گف «برو واسیه

خودت از زیر بازارچه نخودچی کشمش
بخر. نم دیگه منو دوس نداره. مرده‌رو دوس
داره. او وخ باز بلقیس زد پس گردنم و پنجیرم
گرفت گف «مئه ننه... شه» گف «کاکل زری
تخم حرومه» گف «ایشالا کُمش رو آب
بگیره».

(سنگ صبور / چوبک)

از بین نویسندگان انگلیسی، آثار توماس
هاردی و کیپلینگ هر یک مشحون به رنگ و
بوی ناحیه‌ای خاص است: آثار توماس
هاردی با صبغة ناحیه وسکس (Wessex) و
داستان‌های کیپلینگ با رنگ و بوی هندوستان
در آمیخته‌اند. چنانچه در داستان، توصیف
ناحیه‌ای خاص جزئی از کیفیت ذاتی
ضروری آن اثر بشود و بر وابستگی آن ناحیه
با اعمال داستانی (← عمل داستانی) تأکید
بشود، آن را داستان محلی و ناحیه‌ای می‌نامند.
(← رمان ناحیه‌ای).

Setting

صحنه / مکان و زمان

در اصطلاح داستان* نویسی صحنه عبارتست
از موقعیت مکانی و زمانی که عمل داستان
(← عمل داستانی) در آن تحقق می‌یابد. برای
مثال، صحنه رمان* چشمهایش / بزرگ علوی

در ایران و زمان آن پیش از سال ۱۳۲۰ شمسی است؛ وقایع زمان در این ظرف مکانی و زمانی رخ می‌دهد. عواملی که صحنه داستان را تشکیل می‌دهند بدین قرارند:
- محل جغرافیائی داستان با تمام ویژگیهای آن.

برای مثال محل جغرافیائی داستان داش آکل / صادق هدایت، شهر شیراز است.

- زمان یا عصر و دوره وقوع حادثه، مثل فصلی در سال، روزی در ماه و غیره... در داستان «داش آکل»، خواننده به طور ضمنی در می‌یابد که وقایع داستانی در دوره‌ای رخ داده است که هنوز انتظامات و خدمات جدید شهری و کلاتری‌ها بوجود نیامده بوده و فرق کردن چارسوها و محله‌ها به وسیله لوطی‌ها معمول بوده است.

- عناصر دیگری که در ساختن صحنه دخالت دارند عبارتند از کار و پیشه شخصیت‌ها و عادات و راه و روش زندگیشان، همچنین محیط کلی و عمومی شخصیت‌ها مثل محیط مذهبی، فکری، روحی، اخلاقی، اجتماعی و شرایط و مقتضیات عاطفی و احساسی و خصوصیات خلقی.

امروزه، به سبب رشد و توسعه علم جامعه‌شناسی، نویسندگان اهمیت بسیاری برای تأثیر محیط بر شخصیت‌های داستان قائلند زیرا داستان حتماً باید در جائی اتفاق بیفتد و در زمانی به وقوع بپیوندد. از این نظر کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید. نویسنده برای تحقق حقیقت ماندنی* داستان، باید مکان و زمان

وقوع حوادث را طبیعی و واقعی تصویر کند. حتی در داستان‌های نماد* گرایانه و وهمی صحنه داستان بر زمینه واقعی و قابل قبول جریان دارد مثلاً صحنه داستان بوف کور در شهر ری است.

نقش صحنه در ساختمان داستان تأثیرات مختلفی برجا می‌نهد. در پاره‌ای از داستان‌ها، صحنه از اهمیتی بسزا برخوردار است و تأثیر بسیار نیرومندی بر عمل و شخصیت‌های داستان بر جای می‌گذارد. صحنه در داستان کوتاه* «گیله مرد» / بزرگ علوی چنین اهمیتی دارد. موضوع داستان بر محور دستگیری مردی بلوچ توسط دو ژاندارم دور می‌زند. فضای بارانی و مرطوب شمال بر اعصاب مرد بلوچ چنان تأثیر می‌گذارد که او را به بیزاری و خشونت و آدمکشی وادار می‌دارد. در دسته‌ای دیگر، صحنه خود بازتاب عمل و شخصیت‌های داستان است مثلاً درهم و برهمی اتاق خواب و به هم ریختگی و آشفتگی خانه خصوصیت ساکنان آن را نشان می‌دهد.

در برخی داستانها نیز، صحنه متضمن معنای عمیق و گسترده‌ای است و به منزله جزوی از عناصر حیاتی و سازنده داستان عمل می‌کند مثلاً صحنه رمان بوف کور همان قدر پر معناست که دیگر عناصر داستان و به اندازه آن عناصر در ساخت و تکوین داستان نقش دارد.

داستان‌هایی نیز هستند که صحنه در آنها چون درونمایه* عمل می‌کند و بر سایر عناصر داستان تسلط دارد مثل دوردنیا در هشتاد روز/ ژول ورن و خاک خوب/ پرل باک.

چادری بود که بازیگران از آنجا برای تعویض جامه استفاده می‌کردند. (ب) به معنی محلّ باریک اجرای نمایش* یا سکوی جلو چادر بود که بازیگران روی آن نمایش می‌دادند. بعدها به چنین مکانی پروسکنیم (proskenium) گفته شد که به معنی جلو صحنه بود. این همان جایی است که نام صحنه نمایش به معنی امروزی را به خود گرفت.

۲. محلّ داستان* در عمل نمایشی. برای نمونه صحنه نمایشنامه اودیپ شهریار/ سوفوکل روبه روی کاخ در شهر ثب است اما صحنه هاملت/ شکسپیر از اتاق پادشاه تا گورستان و پستوی گرتروود گسترده است. دورانی هم که عمل در آن زمان روی می‌دهد می‌تواند بخشی از صحنه باشد، مانند صحنه سده‌های میانه، صحنه سده هجدهم و مانند اینها.

۳. بخش فرعی یا بخشی از یک پرده نمایشنامه یا یک واحد عمل نمایشی که در آن مرحله‌ای از عمل داستانی* یا تمامی اثر به انجام برسد. صحنه، جز اینها، برای اشاره به موقعیتی که گمان می‌رود عمل در آن روی خواهد داد، به کار برده می‌شود. در سنت نمایشی انگلیسی که با شکسپیر و نیاکان بلافصلش آغاز شد صحنه بخش متوالی عمل در مکانی ثابت بود. هنگامی که صحنه از بازیگران خالی می‌شد صحنه کاملی بود و می‌شد گمان برد که پیامد عمل در محلّ دیگری روی خواهد داد. بنابراین در نمایشی مانند آنتونی و کلئوپاترا چهل و دو صحنه جداگانه وجود دارد که برخی تنها یک یا دو گفتار را شامل می‌شود، در حالی که هریک از

در آن دسته داستان‌ها که صیغه بومی دارند آداب و رسوم محلّی و بومی سهم عمده‌ای در داستان دارد و در تشکّل ماجراهای آن نقشی اساسی و عمده ایفا می‌کند مثل داستانهای ویلیام فاکنیر امریکائی و توماس هاردی انگلیسی.

صحنه در داستان سه وظیفه اساسی به عهده دارد:

۱. ایجاد محلّی برای زندگی شخصیت‌ها و جریان وقایع داستان. برای نمونه محل وقوع حوادث و زندگی شخصیتها در داستان «داش آکل» زمینه مناسب را برای رشد و تحوّل شخصیت‌ها و توجیه وقایع داستان فراهم می‌آورد.

۲. ایجاد فضا و رنگ* یا حال و هوای داستان؛ حالت شادمانی و غم‌انگیزی، شومی، ترسناکی و حالت شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حسّ می‌کند.

۳. بوجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیت‌ها و وقوع حوادث تأثیری عمیق و تعیین کننده برجا نگذارد، دست کم بر نتیجه آنها مؤثر واقع شود.

(عد)

در اصطلاح نمایشنامه* نویسی، صحنه به وسایل قابل رؤیت روی صحنه و زمینه نمایشنامه اطلاق می‌شود.

صحنه نمایش Scene/Stage

این واژه در اصطلاح به چهار معنی به کار می‌رود:

۱. در زبان یونانی قدیم به صحنه نمایش اسکنه (skene) می‌گفتند. این اصطلاح دو مفهوم را در برداشت: الف) نام محلّ بسته یا

به کسی که بیقواره بلند است می‌گویند «فلانِ دیلاق».

در اصطلاح بیان* فارسی صفت هنری غالباً با جایگزینی صفت به جای موصوف درست می‌شود. در این حالت صفت هنری خصلتی استعاری (← استعاره) پیدا می‌کند.

از بین شعرای ایرانی، فردوسی در شاهنامه از صفت هنری استفاده شایانی کرده است. برای نمونه:

«چماننده دیزه» هنگام گرد

«چراننده کرکس» اندر نبرد

«فزاینده باد» آوردگاه

«فشاننده خون» زابر سیاه

«گراننده تاج» و «زرین کمر»

«نشاننده زال» بر تخت زر

و:

طبقه‌های زرین و «پیروزه جام»

کمرهای زرین و «زرین ستام»

پرستار باطوق و با گوشوار

همان یاره و تاج گوهر نگار

پس از فردوسی، بیشترین کاربرد صفت هنری در اشعار منوچهری یافت می‌شود. برای مثال:

«یوزجست» و «رنگخیز» و «گرگ‌پوی» و

«عزم تک» ببرجه «آهودو» و روباه خيله

گوردن «رام زین» و «خوش عنان» و

«کش خرام» و «تیزگام» «شیخ نورد» و

«راهجوی» و «سیل بر» و «کوهکن»

حافظ نیز در غزلیات (← غزل) خود، از این

نوع صفت بهره می‌گیرد. مثلاً استفاده از

صفات «پیر گلرنگ من» به جای «شراب» و

«ازرق پوشان» به جای «صوفیان» در بیت*

این صحنه‌ها در مکان متفاوتی روی می‌دهد.

صحنه نمایش در تراژدی* نوکلاسیک (←

نوکلاسیسیسم) بخشی از یک نمایشنامه بود

که در طول آن ترکیب‌بندی شخصیت‌های

روی صحنه ثابت می‌ماند، یعنی هنگامی

که یک شخصیت مهم صحنه را ترک می‌کرد

و صحنه پایان می‌یافت و صحنه تازه‌ای

آغاز می‌شد. صحنه نمایش فرانسوی در

طول یک پرده نمایشی* هرگز از بازیگر

خالی نبود و هر پرده با توجه به نقش‌ها

از چهار تا هفت صحنه مختلف نمایش

تشکیل می‌شد.

در بسیاری از نمایشنامه‌های معاصر،

صحنه نمایشی جایگزین پرده نمایش شده

است. برای نمونه تینسی ویلیامز تمایل دارد که

صحنه‌هایش را بی‌توجه به پرده، پی‌درپی

بنویسد به طور کلی نمایشنامه‌هایی که بر

رویدادهای گوناگون بنا شده‌اند، مانند

نمایشنامه‌های برتولت برشت همین شکل را

دنبال می‌کنند.

۴. اصطلاح صحنه اغلب با صفت توصیفی

برای شرح واحد نمایش به کار برده می‌شود؛

مانند صحنه عشقی، صحنه تفسیری، صحنه

انتقالی و مانند اینها.

(کن)

صفت‌شمار (← تنسيق الصفات)

Epithet

صفت هنری

صفت هنری بدان معنی است که صفت و

ویژگی خاص شخص یا جانور یا شئی‌ای را

همراه با اسم آن شخص، حیوان، یا شئی یا به

جای آن به کار برند. برای نمونه به کسی که

فرز و چابک است می‌گویند «علی تیزچنگ» یا

زیر:

پیر گلرنگ من اندر حق از رق پوشان
فرصت خبث نداد و رنه حکایت‌ها بود.

(مش)

در بلاغت * انگلیسی صفت هنری آنست که صفت ممیزه چیزی یا شخصی را همراه با نام او یا به جای نام او به کار برند. مثلاً در عبارت «شیپورهای نقره‌ای صفیر» (silver snarling trumpets) (جان کیتز)، یا در عبارت (glittering forfex) که الکساندر پوپ در سُخره حماسه به یغما رفتن جعد گیسو برای قیچی‌ای به کار می‌برد که به تعبیر او بارون (Baron) عمل شنیع! خود را (بریدن جعد گیسو) بوسیله آن انجام می‌دهد. از نمونه کاربردهای آن در زبان غیر ادبی کاربرد عبارتی است نظیر «جان درازه» (long Jhon)، «آسیابان اُغْبَر» (خاک‌آلود) (Dusty miller)، «ریچارد شیردل» (Richard the Lion heart). به دلیل اینگونه کاربردها در زبان انگلیسی صفت هنری غالباً در مواردی چون سقط* و دشنام* یافت می‌شود.

نوع خاصی از صفت هنری را در ادبیات غرب صفت هنری هومری (Homeric epithet) می‌نامند. صفت هنری هومر ترکیب وصفی خاصی است که از اسم و صفت درست می‌شود مثل: «تیره و شرابی» و نیز: «شفق گلی پنبه»، «هکتور صاحب خود مشعشع»، «ژئوس گرد کننده ابرها» و «ادیسه خداگونه». وجه تسمیه این نوع صفت هنری آنست که هومر، شاعر یونان باستان به کرات از اینگونه ترکیبات در ایلیاد و ادیسه استفاده کرده است.

صفت هنری هومری (→ صفت هنری)

صمیمیت (← خلوص)

صنایع بدیع / آرایه‌های سخن Figures of speech

بدیع در لغت نو بیرون آورنده، نوکننده، چیز نو بیرون آورنده، نو بیرون آورده و به معنی اسم فاعل و مفعول، نو پیدا شده، نو آئین، نو پدید کرده، نو باوه، حیرت انگیز و هر چیز اختراع شده، زیبا، جمیل، با طراوت و دل‌انگیز آمده است و دانشی که این نام را بر خود گرفته است از صناعات کلام و زیباییهای الفاظ نظم* و نثر* بحث می‌کند. صنایع بدیع در ادب فارسی یکی از علوم بلاغی (→ بلاغت) است که در آن از صنایع کلام و زیباییهای الفاظ و آرایش سخن پس از حصول فصاحت و بلاغت در نظم و نثر بحث می‌شود.

به اعتبار تحقیقات مشهور، نخستین کسی که به این دانش توجه کرد و صنایع بدیعی را از متون استخراج نمود، عبدالله المعنزی (م. ۲۹۶ ه‍.ق) بود. همزمان با او، در قرن سوم هجری قدامة بن جعفر کتابی در فن بدیع نوشت مشتمل بر بیست نوع، و پس از او، ابو هلال عسگری (م. ۳۰۵ ه‍.ق) برای صنایع بدیع سی و هفت قسم برشمرد. از آن پس علمای بدیع هر یک صناعاتی بر آن افزودند تا به حدود یکصد و پنجاه و چند صنعت بالغ گردید. (صا)

امروزه انواع صناعات بدیعی بر دو یست و بیست صنعت بالغ می‌شود که بسیاری از آنها تکراری است. بعضی از مشهورترین صنایع بدیعی عبارتند از:

ارسال المثل*، استشهاد*، استطراد*، التفات*، تلمیح*، جناس* و...

شماری از مشهورترین کتب نوشته شده درباره صنایع بدیع فارسی عبارتند از:

نامیده می‌شوند و شامل مباحثی چون پرسش بلاغی * التفات *، قلب *، و جمع * می‌باشد. صنعت تبادر (← دلالت الزامی) صنعت تحویل (← مدح شبیه به ذم)

صورت آزلی Archetype

آزلی در لغت به معنی دیرین، دیرینه، همیشگی، بی‌آغاز، قدیم، سرمدی، آنکه یا آنچه وی را اول و آغاز نباشد آمده و در اصطلاح، نظریه‌ای است که ریشه در مکتب مردم‌شناسی تطبیقی دانشگاه کمبریج و در کتاب بیشه‌زار طلاقی نوشته جی. جی. فریزر دارد که بیان‌کننده نظریات این شاخه مطالعاتی است. نویسنده در این کتاب الگوهای نخستین اساطیر (← اسطوره) و شعاعی را که به ادعای او در افسانه‌ها و مراسم مردمانی با فرهنگ‌های بسیار متفاوت به صور گوناگون تکرار می‌شود، پی می‌گیرد. نظریه صورت ازلی از سوئی نیز برخاسته از مکتب روانکاوی یونگ (C. G. Jung) است. یونگ، اصطلاح صورت ازلی را به معنی تصاویر و رسوبات روانی ناشی از تجارب مکرری که اجداد و نیاکان بشر از سر گذرانده‌اند به کار برد. بنا به عقیده یونگ این تصاویر بدوی، در ناخودآگاه قومی نسل بشر جا دارد و به شکل اسطوره، مذهب، خواب، اوهام شخصی و نمودهای دیگر در آثار ادبی انعکاس می‌یابند.

صورت ازلی با کتاب الگوهای صورت ازلی در شعر (Archetypal Patterns in Poetry) (۱۹۳۴) نوشته مادبودکین به نقد ادبی راه یافت. از آن پس صورت ازلی در ارتباط با ادبیات، به داستان‌ها (← داستان)، شخصیت * و

مفتاح‌العلوم / سکاکی، مطول کشاف اصطلاحات الفنون و کشف الفنون و حقایق السحر فی دقائق الشعر / رشید وطواط، و ترجمان البلاغه / رادویانی و صناعات ادبی / جلال الدین همائی. صاحب کشاف اصطلاحات الفنون گوید: بدیع من حیث المجموع بر علوم معانی * و بیان (← علوم بیانی) و بدیع هم اطلاق می‌شود. از اینرو می‌توان در معنی اخیر آن را برابر با بلاغت دانست.

آرایه‌های سخن یا صناعات بدیع در ادبیات فارسی بر دو دسته آرایه‌های بیرونی و آرایه‌های درونی تقسیم شده است: آرایه‌های بیرونی آنها هستند که «بیشتر پیکره سخن را زیبا و به زیور می‌گردانند...» (زسپ ۳ - ص ۴۲) مثل سجع *، ترصیع *، جناس *، اشتقاق *، قلب *، ردالعجز علی الصدر *، عکس *، ردالمطلع *، ردالقافیه *، ذوقافتین *، انواع تکرار *، اعنات *، و غیره. آرایه‌های بیرونی در حقیقت جنبه بلاغی دارند و همانست که در اصطلاح ادب انگلیسی تحت عنوان آرایه‌های بلاغی شناسائی شده‌اند.

آرایه‌های درونی: همان صناعات معنوی و آرایه‌هایی هستند که «از معنا در واژه بر می‌آید» (زسپ ۳ - ص ۹۶) بطوریکه اگر ظاهر واژه دگرگون شود، باز آن آرایه از میان نرود. در اصطلاح ادب انگلیسی از صنایع بدیع (ornaments) مستقلاً بحث نمی‌شود اما اینگونه صناعات را تحت عنوان کلی آرایه‌های سخن (figures of speech) نام می‌برند که خود بسیاری از مباحث علم معانی * و صناعات بلاغی را دربر می‌گیرد، دسته‌ای غالباً تحت گروه آرایه‌های بلاغی *

سفری است. سفر به جهان سُفلی، صعود به دنیای علیا، جستجوی پدر، عصیانِ پرومته، الهه زمین و زن مرگ آفرین از دیگر درونمایه*هائی هستند که بر محور صورت ازلی قابل تفسیر*اند.

صورتگرایی روسی Russian Formalism

نوعی نظریه و تحلیل ادبی است که در دهه دوم قرن بیستم در مسکو و پراگ پدید آمد. رهبران این نوع نظریه بوریس ایخنبا، ویکتور شکلوفسکی، و رومن یاکوبسن بوده‌اند.

صورتگرایان در درجه اول ادبیات را به منزله وجه خاصی از زبان می‌نگرند و اختلافی بنیادین بین کاربرد ادبی (شاعرانه) زبان و کاربرد معمول یا عملی آن قائل هستند. آنها نقش محوری زبان عادی یا عملی را انتقال پیام یا اطلاعات به شنوندگان از رهگذر ارجاع به موجود یا موضوعی در بیرون از زبان می‌دانند، حال آنکه زبان ادبی را برعکس، خودکفا می‌دانند زیرا نقش آن وابسته به ارجاعات بیرونی نیست بلکه وجه خاصی از تجربه را با جلب توجه ما به مؤلفه*های صورت و شکل* خود ارائه می‌کند، مؤلفه‌های خاصی مثل مناسبات متقابل بین نشانه*های زبانی. زبانشناسی* ادبیات با زبانشناسی زبان عملی از آنرو متفاوت است که قوانین آن در جهت تولید مؤلفه‌های متمایزی که صورتگرایان آن را ادبیت* می‌نامند قرار دارد.

بعضی از مفیدترین کارهای رومن یاکوبسن که ارزش آنها فراتر از حوزه صورتگرایی است شامل تجزیه و تحلیل

تصاویری (- تصویر) عطف می‌شود که در آثار مختلف، در اسطوره‌ها و حتی در احوال شعیره گونه رفتارهای اجتماعی بازتاب یافته‌اند.

منظومه دریانورد کهنسال سروده کالریچ، شاعر رمانتیک (- رمانتیسیم) انگلیسی را می‌توان در این زمینه به عنوان نمونه ذکر کرد. در این منظومه، دریانوردی پیر ماجرای یکی از سفرهای خود را باز می‌گوید. ماجرای سفر از این قرار است: راوی* یعنی دریانورد پیر با سایر دریانوردان در کشتی بادبانی سفر می‌کنند. در راه به پرنده‌ای دریائی به نام آلباتروس بر می‌خورند. آلباتروس آنها را دنبال می‌کند و آب و غذای خود را از آنان تأمین می‌کند. تا هنگامی که پرنده زنده است، کشتی به مدد باد موافق به راهش ادامه می‌دهد. اما دریانورد پیر یک روز پرنده را شکار می‌کند. کشتن پرنده برای او و سایرین عقوبتی بس دردناک در پی دارد. باد از وزش می‌افتد، دریانوردان راه را گم می‌کنند و پس از روزها تشنگی و گرسنگی، همراهان پیرمرد یکی پس از دیگری می‌میرند. روزها دریانورد در زیر نگاه نفرین‌آلود مردگان تاب می‌آورد تا بالاخره، دم مرگ با چشم گشودن بر زیباییهای طبیعت دریا و خواندن دعای خیر برای آنان، از مرگ می‌رهد، باران می‌بارد و کشتی گم کرده راه به مسیر صحیح می‌افتد. سفر این منظومه را منتقدان، صورت ازلی سفری روحانی که هر انسانی تجربه می‌کند، تفسیر کرده‌اند؛ خود دریانورد نیز صورت ازلی انسانی است که پشت به خدا می‌کند. کمدی الهی/ دانسته نیز صورت ازلی چنین

وزن* و تکرار اصوات در جناس آوایی* و قافیہ* می‌باشد. این مؤلفه‌ها از نظر صورت‌گرایان جنبه زینتی ندارند بلکه موجب بازسازی زبان در سطح معنی شناسیک (← معنی‌شناسی)، صدا، و نحو* می‌گردد. صورت‌گرایان همچنین مشارکت مؤثری در نظریه‌های ادبیات داستانی متشور داشته‌اند (← ادبیات داستانی). در این مورد، بین داستان* و پیرنگ* تمایز وجود دارد. نویسنده مواد خام داستان را با استفاده از شگردهای مختلفی که توالی را بهم می‌ریزد و از عناصر داستان قالب زدائی و آشنائی زدائی* می‌کند، به پیرنگ* ادبی تبدیل می‌نماید.

نقد نوین* امریکائی گاه به دلیل آنکه مثل صورت‌گرائی اروپائی بر تحلیل اثر ادبی بعنوان یک هویت کلامی خودکفا و مستقل از شرایط روحی نویسنده یا جهان خارج می‌نگرد دارای نوعی ویژگی صورت‌گرائی محسوب می‌شود. همچنین، اصحاب نقد نوین امریکائی مثل صورت‌گرایان اروپائی شعر را بمنزله وجهی (← وجه) خاص از زبان می‌دانند که مؤلفه‌های متمایز آن بر حسب تقابلس با زبان علمی یا زبان عملی تعریف می‌شوند. (← نقد نوین)

(صص ۷۴-۷۲ GLT)

صور خیال (← تصویر)

ض

درک مناسبی از موقعیت زمان و مکان خود، می‌خواهد آن اعصار را با اعمال (به زعم خود) قهرمانی زنده کند و البته همه تلاشهایش در این راه بیهوده و عبث می‌ماند.

بعدها خلق اینگونه شخصیت‌ها در آثار نویسندگان مختلف ادامه یافت. پس از دون کیشوت، لارنس اشترون، نویسنده انگلیسی در رمان *تریسترام شندی شخصیت اصلی خود را با این خصوصیت برگزید. شخصیت اصلی بیگانه / آلبر کامو نیز ضد قهرمانی است که بدون هیچ اراده‌ای کاملاً تسلیم تمایلات و محرکات طبیعی خویش است.

در ادبیات داستانی * ایران، در رمان شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری، شازده نمونه ضد قهرمان است. فخر النساء نیز ضد قهرمان به شمار می‌آید زیرا با وجود آگاهی بر فساد درونی خاندانی که او نیز یکی از قربانیان قساوت آنهاست، قدرت انجام هیچ کاری را در جهت مبارزه با اوضاع و احوال موجود ندارد.

ضرب (→ تکیه)

ضرب‌آهنگ (→ ایقاع)

ضرب‌آهنگ فرازی (→ ایقاع فرازی)

ضرب‌آهنگ فرودی (→ ایقاع فرودی)

ضرب‌المثل (→ مثل سائر)

ضدبنیان باوری (→ پساساختگرایی)

ضد قهرمان Anti-Hero

چنانکه از این لفظ برمی‌آید، ضد قهرمان از حیث خصایل فردی نقطه مقابل قهرمان در تعاریف کلاسیک (→ کلاسیسم) است. قهرمان، شخصیت اصلی * داستان * است که توانمندی انجام کارهای بسیار در او هست. در رمان * که قهرمان آن لزوماً آدم ممتاز و برجسته‌ای نیست، همچنان عنوان قهرمانی با تعبیری متفاوت به کار می‌رود. اما در کنار اینگونه آثار، آثاری نیز هستند که به جای خلق قهرمان، به روایت * اعمال و افکار آدم‌هائی می‌پردازند که فاقد هرگونه خصلت قهرمانی هستند. این اشخاص در هیچ کاری موفق نیستند؛ آنها آدم‌هائی تو سری خورده، افلیج، بی‌اراده، وامانده و عملاً علیل‌اند که بُرد اعمال و افکارشان منحصر به محدوده وجودی خودشان می‌باشد.

داستان این شخصیت * ها، داستان شکست و ناتوانی است. نخستین اثری که شخصیت اصلی آن ضد قهرمان بوده دون کیشوت (۱۶۰۵) اثر سروانتس، نویسنده اسپانیایی می‌باشد.

شخصیت این داستان آدم خیالپرداز، جاه‌طلب و خود بزرگ‌بین اما کم عقلی است که با خواندن قصه * های پهلوانان افسانه * ای بدون داشتن



او را ترسیم می‌کند و در آن هیچگونه حادثه‌ای رخ نمی‌دهد. اما وقتی در پایان ویلان‌الدوله دست به خودکشی می‌زند، این داستان را دیگر نمی‌توان طرح قلمداد کرد. در ادبیات انگلیسی، نمونه مشهور طرح مجموعه طرح‌هایی است که چارلز دیکنز تحت عنوان طرح‌هایی از باز نوشته است.

Rhyme Scheme طرح قافیه

ترتیب قرار گرفتن قافیه‌ها در هر واحد منظوم مثلاً بیت * یا پاره شعر * است. در شعر فارسی، اشعار به طور کلی براساس طرح قافیه‌هایشان به دو الی سه دسته تقسیم می‌شوند: دسته نخست که قافیه‌های متعدد و گوناگون دارد فقط شامل مثنوی * می‌شود با این طرح قافیه:

الف الف

ب ب

ج ج

والخ...

دسته دوم که یک قافیه در سراسر شعر تکرار می‌شود شامل قصیده * غزل * قطعه * ترجیع‌بند * و ترکیب‌بند * می‌باشد. طرح قافیه در قصیده و غزل چنین است:

طبیعت نظام یافته (← نوکلاسیسیسم، ← تخیل)

Sketch طرح

طرح در لغت به معنی نقاشی، صورت و پیکر است و در اصطلاح داستان * شکل خاصی از داستان‌نویسی است که به طور مشخص جنبه توصیفی دارد. به تعبیری، طرح، داستان یا نمایشنامه * ای است که به لحاظ پیرنگ * گسترش نیافته‌اش نمی‌تواند در جرگه هیچ یک از این دو نوع (← انواع ادبی) قرار بگیرد. تأکید طرح به جای وقایع و حوادث، بر اوضاع و احوال و بر چگونگی چیزی، مکانی، یا شخصیتی (← شخصیت) قرار دارد. طرح غالباً حول محور صحنه مجرّد یا شخصیت مجرّدی که خصوصیات ممتاز و قابل توجهی دارد، می‌گردد و خصوصیات آنها را توصیف می‌کند.

نویسندگان ایرانی کمتر به این شکل خاص داستانی توجه کرده‌اند. نمونه نه چندان درست طرح در داستانهای فارسی، قطعه ویلان‌الدوله در مجموعه یکی بود یکی نبود جمال‌زاده است. نویسنده در این طرح با توصیف ویژگیهای خلقی و روانی ویلان‌الدوله، خصوصیت انگل‌وار شخصیت

داده می‌شود: a b a b. تکرار حروف، نشان دهنده کلمات هم قافیه است.

طعنه (← آبرونی)

Avant-Garde طلایه‌دار / پیشرو / آوانگارد

در زبان فرانسوی Avant به معنی پیش و garde در اصطلاح نظامی به معنی نگهبان و محافظ است و اصطلاح Avant garde طلایه‌دار به معنی جلو‌دار و پیش لشکر است.

معادل انگلیسی آن ریشه فرانسوی دارد و در اصل از واژگان نظامیگری به وام گرفته شده است.

در اصطلاح ادبیات، طلایه‌دار (پشتاز) به آغاز کننده شیوه‌های نو در شعر و نویسندگی گفته می‌شود. این شیوه‌ها معمولاً بدعت‌هائی را در زمینه قالب* و صناعات ادبی در بردارد.

امروزه، شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) چون ورلن، رمبو، و مالارمه را شعرای طلایه‌دار (پشتاز) بدعت‌های ادبی اواخر قرن نوزدهم می‌نامند.

نمایشنامه* نویسان تئاتر پوچی* نیز به نحوی از جمله پشتازان ادبیات نوین به شمار می‌آیند.

Satire

طنز

واژه‌ای عربی است به معنی تمسخر و استهزاء و در اصطلاح ادب به آن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌شود که با دستمایه آبرونی* و تهکم* و طعنه به استهزاء و نشان دادن عیب‌ها، زشتی‌ها، نادرستی‌ها و مفاسد فرد و جامعه می‌پردازد.

این کلمه برابر نهاده واژه satire است و کلمه satire اصلاً از satire و satura در زبان لاتینی

الف الف

ب الف

ج الف

د الف

الخ...

طرح قافیه در قطعه:

الف ق

ب ق

ج ق

والخ...

طرح قافیه در ترجیع‌بند و ترکیب‌بند:

الف الف

ب الف

ج الف

د الف

الخ...

ق ق

ر ر

س ر

ش ر

ش ر

والخ...

ق ق

پاره‌ای رباعی* و دوبیتی* را نیز در این دسته قرار می‌دهند.

دسته سوم شامل مسمطات (← مسمط) است که خود طرح‌های متفاوتی از حیث قافیه دارند.

در عروض* انگلیسی نیز طرح‌های متنوع قافیه سبب پیدایش قالب*های متنوع شعر شده است (← غزلواره، پاره شعر).

طرح قافیه دوبیتی، برای مثال چنین نشان

است. قدمت پاره‌ای از اینگونه حکایات (← حکایت) و گفتار تا بعضی متون اقوام آریائی که در توصیف خدایان این اقوام وجود دارد، می‌رسد. در زمان ساسانیان، مخصوصاً در وصف پادشاهی انوشیروان حکایاتی وجود دارد که می‌توان در آن‌ها رگه‌هایی از طنز یافت مثل داستان «خر مظلوم و زنجر عدل انوشیروان»، یا حکایت «گردش انوشیروان در دشت و دیدن پیر مردی نودساله که گردوینی در خاک می‌نشاند» و یا داستان «کنیزکی که در مجلس شرابخواری انوشیروان دستش لرزید و شراب بر جامه پادشاه بریخت.»

(«گفتاری بر طنز»/ احمد کربمی حکاک)

تولد حقیقی طنز، در دوران پس از اسلام و بخصوص طی قرن ششم و هفتم هجری در ادبیات صوفیه رخ می‌دهد. حکایات طنزآمیز صوفیه هم چاشنی اجتماعی دارد و هم ذوق فلسفی. طنز اینان بازتاب عتابی (← عتاب) است که مجذوبان در جذبه عرفانی نسبت به ذات حق ابراز کرده‌اند و حکایت از طغیان انسانی آگاه دارد که در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی نمی‌تواند ساکت بنشیند. اما هدف اعتراض در این طنز به جای آنکه حکومت‌های جبار زمانه باشد، متوجه ذات حق است. در الهی‌نامه نمونه‌ای از اینگونه طنزهای فلسفی را به این مضمون* می‌توان یافت:

دیوانه‌ای به نیشابور می‌رفت دشتی دید پر از گاو پرسید اینها از آن کیست؟ گفتند: از آن عمید نیشابورست. از آنجا گذشت صحرائی دید پر از اسب. گفت: این اسبها از آن کیست؟ گفتند: از عمید. باز به جایی رسید با رها و

اقتباس شده است و آن ظرفی پر از میوه‌های متنوع بوده است که به یکی از خدایان فلاح و زراعت هدیه می‌کرده‌اند.

برخلاف کم‌دی* که در آن خنده غایت و هدف می‌باشد، در طنز خنده وسیله‌ای برای بیان معایب و آگاه کردن اذهان نسبت به عمق رذالت‌ها و خباثت است. طنزنویس به ظاهر می‌خنداند اما در باطن انسان را به تفکر وادار می‌کند. او بدی‌ها را به شکلی اغراق* آمیز بزرگ جلوه می‌دهد تا کم اهمیتیتی آن‌ها از بین برود و مرکز توجه و اصلاح قرار گیرند زیرا تا انسان به زشتی اعمال خود پی نبرد، اصلاح نمی‌شود. همچنین اشاره و تنبیهی اجتماعی است که غزلت و غفلت را مجازات می‌کند و هدف آن اصلاح و تزکیه* است نه ذم و مردم‌آزاری. این نوع خنده، خنده علاقه و دلسوزی است: ناراحت می‌کند اما ممنون می‌سازد و کسانی را که معروض آن هستند به اندیشه و تفکر وادار می‌دارد.

در ادبیات انگلیسی جانائان سويفت (۱۶۶۷-۱۷۴۵) یکی از بهترین تعاریف طنز را به دست می‌دهد. او طنز را چنین می‌نامد: «آینه‌ای است که بینندگان آن عموماً چهره کسی جز خودشان را در آن کشف می‌کنند و همین علت عمده استقبال است که نسبت به طنز در دنیا وجود دارد و باز به همین خاطر است که کمتر کسی از آن می‌رنجد.»

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، طنز به صورت نوعی اثر مستقل ادبی و مفهوم اصلاح‌گرانه بسیار نادر است. آنچه هست رگه‌هایی است از گفتار و حکایات طنز آلود که در کنار هجو* زندگی و رشد کرده

ملا نصرالدین، کمتر می‌توان به طنز اجتماعی برخورد. در دوران بیداری، هم به لحاظ دگرگونی‌هایی که در ساختار* سیاسی - اجتماعی ایران حادث شد و هم به سبب رواج ساده‌نویسی در نثر* و سایل رشد و اعتلای طنز فراهم آمد و با آثاری چون چرندوپرند/ علی اکبر دهخدا، برخی اشعار ایرج میرزا، برخی آثار طالبوف، نسیم شمال و بعدها، محمدعلی جمال‌زاده (یکی بود یکی نبود)، ذبیح بهروز و هدایت، و ایرج پزشک‌زاد طنز به مقام حقیقی خود که همانا اصلاح اجتماعی است، دست یافت. به این ترتیب پس از زمان بسیار طولانی آمیزش و همزیستی با هجو* که درونمایه* آن أغراض شخصی و زبان آن دشنام و سَقَط* و پرده‌داری است، طنز از هجو جدا شد.

در ادبیات غرب، سابقه طنز به ادبیات روم و یونان باستان می‌رسد. ظاهراً اولین شاعر طنز‌سرای یونان باستان، آرخی‌لوخی (قرن هفتم ق.) بوده است. کمدی*‌های آریستوفانس نیز لحنی طنزآمیز دارد. از دیگر پیشگامان طنز در روم و یونان باستان، لوسیلیوس، هوراس، جوونال، و کتیلیان بوده‌اند.

در ادبیات انگلیسی طنز تا پیش از قرون وسطی، به صورت مستقل وجود نداشته است اما در آثاری که اصولاً طنز به شمار نمی‌آیند که گاه رگه‌هایی از گفتار و حکایات طنزآلود یافت می‌شود مثل حکایات کانتربری/ چاسرو پیرز پلومن/ لانگ‌لاند.

از اواخر قرن شانزدهم میلادی اولین اثر مستقل طنز با عنوان قطعه‌ای ناقابل برای مایس/ تومس لوج نوشته شد و آثار طنزآلود جان‌دان

گوسفندهای بسیار. پرسید این چنین رمه از کیست؟ گفتند: از عمید. چون به شهر آمد غلامان دید بسیار. پرسید: این غلامان از کیست؟ گفتند: بندگان عمیدند. درون شهر سرائی دید آراسته که مردم به آنجا می‌رفتند و می‌آمدند. پرسید: این سرای کیست؟ گفتند: این اندازه ندانی که سرای عمید نیشابورست؟ دیوانه دستاری بر سر داشت کهنه و پاره‌پاره. از سر برگرفت به آسمان پرتاب کرد و گفت: این راهم به عمید نیشابور ده از آنکه همه چیز را به وی داده‌ای.»

(شید)

یک نمونه دیگر از رساله دلگشای عبیدزاکانی: دهقانی در اصفهان به خانه خواجه بهاءالدین صاحب دیوان رفت. با خواجه سرا گفت که با خواجه بگوی که خدا بیرون نیست است و با تو کاری دارد.

با خواجه بگفت. به احضار او اشارت کرد. چون در آمد پرسید که تو خدایی؟ گفت: آری. گفت: چگونه؟ گفت: حال آن که من پیش، دهخدا و باغ خدا و خانه خدا بودم؛ ثواب تو، ده و باغ و خانه از من به ظلم بستند، خدا ماند.

(ص ۲۳۶ الف‌الف)

دوران بیداری را باید دوران تکامل و بلوغ طنز در تاریخ ادبیات ایران نامید. بررسی تاریخ تکوین طنز در ایران نشان می‌دهد که شرایط حاکم اجتماعی و وابستگی اکثر هنرمندان به دربار، مانعی عمده در راه رشد طنز بوده است و اگر بجز چند مورد استثنایی مثل موش و گربه/ عبیدزاکانی، حکایات ملا نصرالدین و بعضی آثار محمدحسین صفا علی معروف به نبی‌السارقین در زمان

و مازستون به تاسی از طنز تلخ و گزنده
جوونال پدید آمدند.

جان درایدن، شاعر قرن هفدهم، با خلق
منظومه‌های آبسالم و آکی توفل و مک فله کُنو
بزرگترین طنزسرای عصر کُویش شناخته
شد.

دراواخر قرن هفدهم و بخش عمده‌ای از
قرن هجدهم و در عصر روشنگری* طنز در
ادبیات انگلستان به اوج شکوفائی رسید. شعرا
و نویسندگان عصر روشنگری که آرمانشان
مبتنی بر اصلاح‌گری بود، طنز را وسیله
مناسبی برای رسیدن به این هدف یافتند. دو
چهره برجسته طنز در انگلستان یعنی جانائان
سویفت و الکساندر پوپ متعلق به قرن
هجدهم بوده‌اند؛ اولی طنزنویس و دومی
طنزسرا. سویفت در سفرهای گالیور و دیگر آثار
خود، غرور، بی‌رحمی و مناسبات سیاسی را
به باد طنز می‌گیرد؛ و الکساندر پوپ در آثار
خود مادی‌گری، افراط‌کاری و ضعف شعرا و
نویسندگان را موضوع طنز قرار می‌دهد. یکی
از مشهورترین آثار وی در زمینه طنز، سخره
حماسه* به یغمارفتن جعد گیسو می‌باشد.

در اواخر این قرن، چهره‌های دیگری چون
هنری فیلدینگ و ساموئل جانسون آثاری در

زمینه طنز بوجود آوردند. با آغاز قرن
نوزدهم، طنز مستقل رفته‌رفته، در آثار
شعرانی چون براونینگ و تنی سون جای خود
را به رگه‌هائی از طنز می‌دهد.

طنز روایتی در رمان* قرن بیستم، در آثار
نویسندگانی چون آلدوس هاکیسلی (دنپای
کشنگ نو) و جورج اورول (قلعه حیوانات و
۱۹۸۴) متجلی می‌شود.

طنز در روند تکاملی خود، معمولاً نمایانگر
دو بینش متفاوت بوده است. براساس یک
بینش، انسان ذاتاً موجودی پاک سرشت و
نیکخواه است اما به دلایل بسیار، نیکی فطری
خود را از یاد برده است. در اینجا طنز با
برجسته نمودن بدی‌ها و مفاسد، او را از این
غفلت به در می‌آورد و به مسیر حقیقی و
فطری‌اش رهنمون می‌شود. هوراس با طنز
ملازم خود چنین عقیده‌ای را متجلی
می‌سازد. اما براساس بینشی دیگر، بدی بر
انسان غالب است و نیکی در وجود او نایاب.
پیش کشیدن حقیقت به زبان طنز باعث
می‌شود که انسان از گرایش به سوی زشتی‌ها
و پلیدی‌ها دست بردارد. طنز خشک و گزنده
جوونال براساس چنین نظریه‌ای است که
بی‌هیچ گذشتی بر بدیها می‌تازد.



اینجا به مفهوم به تندی و پرخاش سخن گفتن است. برای نمونه:

جهانا چه بد مهر و بدخو جهانی
چو آشفته بازار بازارگانی
به هر کار کردم ترا آزمایش
سراسر فریبی، سراسر زیانی

منوچهری

و در انگلیسی:

Would any wise man ever have so said?
Were not ignorance the cause of this opinion,
folly could not be the fruit.
(Henry Peachman, the elder: *The Garden of Eloquence*)

عدالت ادبی Poetic Justice

از خصلت‌های اخلاقی ادبیات به شمار می‌رود. به موجب این خصلت، هر اثر ادبی در نهایت باید باز تابنده روحیه‌ای عدالت‌خواهانه باشد به طوری که خُبث و بدطینتی به کیفر* برسد و پاکی و نیکی پاداش نیکو ببیند.

این نظریه نخستین بار توسط توماس رایمر، ادیب قرن هفدهم در کتاب تراژدی‌های اعصار گذشته (۱۶۷۸) پیش کشیده شد اما پیش از آن نیز همواره از آثار ادبی توقع عدالت جوئی و عدالت‌خواهی رفته است.

عادت‌زدائی (= آشنائی‌زدائی)

عبرانیّت - هلنیسم Hebraism-Hellenism

این اصطلاح در نقد ادبی* و اجتماعی به کار می‌رود.

اصطلاح عبرانیّت و یونانیّت را اوّل بار مائو آرنولد، شاعر و منتقد انگلیسی در کتاب فرهنگ و هرج و مرج (۱۸۶۹) به کاربرد تا دو نیروی حاکم بر انسان را توصیف کند. بنا به نوشته آرنولد هدف غائی یونانیّت آن است که هر چیز را آنگونه که هست ببیند و هدف غائی عبرانیّت، هدایت و اطاعت است. آرنولد ماهیّت یونانیّت را به منزله خودجوشی آگاهانه، و ماهیّت عبرانیّت را به منزله خرده‌بینی و سختگیری وجدان توصیف می‌کند.

به عقیده آرنولد، در انگلستان عنصر یونانیّت فدای تأکید بر عبرانیّت شده است حال آنکه این هر دو به یک اندازه برای حیات تکامل یافته در انسان ضرورت دارند.

(= آپولوئی - دیونوسی)

آپودیوکسیس Apodioxsis

در لغت به معنی خشم گرفتن، ناز کردن، ملامت کردن، قهر، غضب، و ملامت است. در

یتاب

عشقنامه (← رمانس)

عصر آگوست

Augustan Age

در دوران حکومت امپراتور آگوست (۱۴-۲۷ ق.م.) بر روم، نویسندگان و شعرای برجسته‌ای در روم پایه عرصه ظهور نهادند که از آن جمله ویرژیل، هوراس، اووید، و تی‌بی‌لوس را می‌توان ذکر کرد.

در تاریخ ادبیات انگلستان، چون تمایل عمومی ادبا در دهه پایانی قرن هفدهم و در نیمه نخست از قرن هجدهم بر پیروی از سبک* نویسندگان و شعرای روم باستان قرار گرفت، این دوره را عصر آگوست می‌نامند. از جمله نویسندگان انگلیسی در این دوران می‌توان جان درایدن، الکساندر پوپ، آدیسون، سویفت، گلد اسمیت، و تا حدودی، ساموئل جانسون را نام برد. اینان در آثار خود همچون نویسندگان کلاسیک (← کلاسیسیسم) اصولی چون هماهنگی، حسن تناسب* توازن و تعادل را رعایت می‌کردند.

این عصر را گاهی با دوره حکومت ملکه آن (Ann)، یعنی سالهای (۱۷۱۴-۱۷۰۲) مقارن دانسته‌اند.

در تاریخ ادبیات فرانسه، عصر آگوست به دوره ظهور و شکوفایی نویسندگانی چون کورنی، راسین، و مولیر عطف می‌شود.

عصر احساس‌گرایی

Age of Sensibility

در تاریخ ادبیات انگلستان، این عصر زمان بین مرگ الکساندر پوپ (۱۷۴۴) تا انتشار کتاب بالادهای غنائی / ویلیام وردزورث (۱۷۹۸) را در بر می‌گیرد و چون مقدمات ظهور رمانتیسم در این دوره فراهم آمده است، آن را گاه دوره پیش رمانتیک (Pre-Romanticism) نیز نامیده‌اند.

عدالت ادبی نزد دسته‌ای از نویسندگان مثل اسکالر وایلد، نویسنده و شاعر ایرلندی و دیگر طرفداران نظریه هنر برای هنر* چندان مورد توجه و اهمیت قرار نگرفته است.

عروض

Prosody

در لغت به معنی شناختن اوزان (← وزن) و بحور اشعار و میزان سخن منظوم است که از وزن اشعار بحث می‌کند.

عروض بر وزن فعل کلمه‌ای است که در معنی اسم مفعول به کار می‌رود، یعنی معروض علیه شعر* است؛ شعر را بر آن عرضه کنند تا موزون و ناموزون آن از هم باز شناخته شود. در تعریف عروض می‌توان گفت: عروض یکی از اقسام علوم ادبی است که موضوع آن بحث در وزن (آهنگ) شعر* است و در مورد چگونگی ایجاز* وزن، انواع وزن، صحت و سقم آن و برخی از شیگردهای مخصوص کلام منظوم بحث می‌کند.

عروض را علم مسموعات خوانده‌اند تا مکتوبات، مثلاً نون تنوین را در افعیل عروضی می‌نویسند تا مکتوب و ملفوظ اوزان در حروف یکسان باشد، و هاء غیر ملفوظ را حساب نمی‌کنند. مقصود اصلی از این علم معرفت اجناس شعر و شناخت اوزان سالم و متکسر است. بناء اوزان عروض فارسی و عربی بر فا، عین، لام است. برخی اصطلاحات عروض با موسیقی قدیم یکی است.

(نغ)

در ادبیات انگلیسی، علم عروض علاوه بر وزن، شامل مطالعه در دیگر جنبه‌های فنی نظم چون قافیه*، پاره شعر* و جنبه‌های موسیقایی مثل جناس آوانی* هم می‌شود.

گذر از گورستان بیان می‌کند. اما این دگرگونی همچنان در قالب * سنتی بیان می‌شود. (← شعر مکتب گورستان).

علاوه بر شعر، در حقیقت رمان * بیش از سایر انواع ادبی (← نوع ادبی) ظرفیت بیان احساسات فردی را داشت و از اینرو محل مناسبی برای تجلی دیدگاههای احساسگرانه در این عصر شد. رمانهای پایلا و کلاریس / ریچاردسون و یک سفر احساساتی / لارنس اشترن نمونه‌هایی از مضامینی (← مضمون) را دربر دارند که در حوزه داستان‌نویسی (← داستان) عصر احساسگرایی رایج بوده است. عصر انقلاب (← تاریخ ادبیات امریکا)

Byzantine Age

عصر بیزانس

به دوران تسلط امپراتوری روم بر بخش وسیعی از اروپا و آسیای صغیر اطلاق می‌شود که با حکومت کنستانتین اول (۳۳۷-۳۳۰ م.) آغاز شد و با سقوط قسطنطنیه (استانبول کنونی) به دست عثمانی‌ها در زمان امپراتوری کنستانتین یازدهم (۱۴۵۳-۱۴۴۹ م.) خاتمه یافت. در تاریخ تمدن غرب، از عصر بیزانس به عنوان عصر اعتلا و شکوفایی معماری و نقاشی و دیگر جنبه‌های هنر و تمدن یاد می‌شود.

عصر جاز (← تاریخ ادبیات امریکا)

عصر جُزد (← نوکلاسیسیسم)

Jacobean Age

عصر ژاکوب

در تارخ اجتماعی انگلستان سالهای حکومت جیمز اول (۱۶۵۳ - ۱۶۲۵) را در بر می‌گیرد. این دوران مانند دوران الیزابت * از حیث فعالیت‌های ادبی بسیار غنی بوده است. شخص پادشاه، حداقل چهار کتاب نوشت که

خصوصیات این دوران به اختصار عبارتند از همحسی * شدید نسبت به ادبیات و اساطیر (← اسطوره) قرون وسطی، گرایش به فرهنگ بدوی، روی آوردن به قالب * هائی چون بالاد * در شعر * و ادبیات عامیانه *، ترک معیارهای نوکلاسیک‌ها (← نوکلاسیسیسم) مثل درستی، اعتدال و قضاوت، و جایگزین نمودن غرایز و احساسات به جای آن معیارها، گسترش ادبیات احساسگرانه و بالاخره اهمیت دادن به نیروی تخیل * به جای عقل سلیم. به طور خلاصه در این تغییر و تحول، طبیعت به جای عقل، خودجوشی به جای حسابگری، و آزادی به جای قید و بندهای پیشین مورد تأکید واقع می‌شود.

عصر احساسگرایی، از یکسو به لحاظ آنکه نسبت به سنن ادبی گذشتگان دید انتقادی دارد مکمل دوره روشننگری * است و از سوی دیگر به خاطر مخالفت با اصول موردپسند کلاسیک‌ها (← مکتب کلاسیسیسم) و جایگزین کردن قواعد نوینی به جای آن اصول، پیش درآمد رمانتیسیم * به شمار می‌رود. شعرای این دوره مثل توماس گری و پرئز اشعار خویش را بر مبنای بیان احساسات و عواطف شخصی خویش سرودند و همین امر یعنی وارد شدن عواطف و احساسات فردی به دنیای شعر و ادبیات، طلیعه ظهور تحول و دگرگونی در عرصه ادبیات و فلسفه قرن هجدهم بود. قصیده * توماس گری با عنوان «مرثیه‌ای بر گورستان دهکده» نمونه‌ای از تبلور اینگونه احساسات فردی در شعر و گواهی بر این دگرگونی است. در این شعر، شاعر احساس و تفکر فردی خود را هنگام

دیگران به درود گفتیم، من و او به پیشباز آینده
تاخیم.

همانگونه که پیداست سه جمله قرینه
ساختار *ی مکرر دارند:

نهاد مکرر + مفعول / وابسته فعلی / قید
مکان + فعل

اما چنانچه این سه جمله به گونه‌ای قرار
گیرند که جای اجزاء جمله در هر گروه عکس
قبلی بشود عکس نحوی رخ می‌دهد:

من و او با هم بیرون رفتیم، به دیگران بدرود
گفتم، من و او، تاخیم به پیشباز آینده
من و او.

در بلاغت فرنگی صنعت Chiasmus (مشتق
از زبان یونانی به معنی متقاطع) نیز بر اینگونه
قرینه‌سازی معکوس استوار است. برای
نمونه:

work without show, and without pomp presides .
در جمله اول فعل (works) در ابتدا آمده و
وابسته فعلی (without show) پس از آن قرار
گرفته، اما در جمله دوم وابسته فعلی (without
pomp) در ابتدا قرار گرفته و فعل (presides)
پس از آن.

همچنین:

A fop their passion , but their prize a sot.
A B B A

(Alexander Pope)

و. بی‌یترز در شعری این صنعت را به طرز
کاملتری به کار می‌برد:

The years to come seemed waste of breath,
A B

A waste of breath the years behind
B A

دوای آن راجع به شعر* و شاعری بود. از
نمایشنامه* نویسان برجسته این دوران
می‌توان ویلیام شکسپیر، بن‌جونسون، و
وبستر را نام برد. جان دان و درایتون نیز از
مشهورترین شعرای غنائی (- شعر غنائی)
در این عصر بوده‌اند. در زمینه نثر* فرانسس
بیکن و روبرت برتون از نویسندگان برجسته
عصر ژاکوب محسوب می‌شوند.

عطف به سابقه / اشاره پیشینه دار

Cataphora/Cataphoric Reference

Cataphora برگرفته از زبان یونانی و به معنی
«عطف به سابقه» است. در اصطلاح
سبک‌شناسی* به زنجیره‌های انسجामी در
متن گفته می‌شود که بین اجزاء حاضر و
اجزائی که بعداً می‌آیند برقرار می‌شود: مثلاً
بین ضمیر و عبارت اسمی که بعداً می‌آید:
«این چیزی است که من می‌خواهم، یک
بشقاب خالی». یا «طاق باز در گوشه‌ای افتاده
بود، یک توده کوچک درهم و برهم. وقتی
مایکل پیش آمد هیکل کاملاً شکل گرفته یک
انسان را دید». در متون ادبی، این حالت برای
ایجاد دروایی یا هول و ولا* به کار می‌رود.
(ص ۲۰۴ و ۲۰۵ LT&C).

عکس نحوی / تشابه الاطراف / تسبیح / قلب نحوی

Chiasmus

بنیان این صنعت بلاغی (- بلاغت) نیز مانند
تکرار نحوی بر قرینه‌سازی نحوی استوار
است اما ترتیب اجزاء نحوی قرینه در
گروه‌های تکراری عکس یکدیگر قرار
می‌گیرند؛ برای نمونه در تکرار نحوی گفته
می‌شود:

من و او با هم بیرون رفتیم، من و او به

گهی پشت بر زین، گهی زین به پشت

فردوسی

سپاه ابر نیسانی، ز دریا رفت بر صحرا
نثار لؤلؤی لالا، به صحرا برد از دریا

مسعود سعد سلمان

نیم شب، پی گم کنان، تا کوی جانان آمدم
همچو جان، بی سایه، همچون سایه بی جان
آمدم

خاقانی

گیرم که بر کنی دل سنگین ز مهر من
مهر از دلم چگونه توانی که بر کنی

سعدی

به عمری یک نفس با ما، چو بنشینند برخیزند
نهال شوق در خاطر چو برخیزند بنشانند

حافظ

و نیز:

تو از برای عشقی و عشقی از برای تو
من از برای در دم و درد از برای من

(امیر خسرو دهلوی)

در اصطلاح آرایه‌های بدیعیِ فرنگی
antimetabole به پس و پیش کردن کلمات در
ساختارهای * دستوری قرینه اطلاق می‌شود
و می‌تواند برگردان مناسبی برای صنعت
عکس یا وارونگی شمرده شود. برای نمونه در
جملات زیر از ساموئل جانسون:

It ought to be the first endeavour of a writer to
distinguish nature
from custom, or that which is established
because it is right
from that which is right only because it is
established.

شاهد دو جمله: «آنچه که جا افتاده چون
درست است از آنچه که درست است صرفاً
چون جا افتاده» می‌باشد. و نیز در این جمله:

Flowers are lovely ; love is flowerlike

(Coleridge / "Youth and Age")

این قسم عکس نحوی با آنچه در بدیع (←
صنایع بدیع) پارسی تشابه‌الاطراف (تسبیغ)
خوانده می‌شود برابر است:

دوباره باد بهار به باغ شد رهسپار
به باغ شد رهسپار نسیمی از هر کنار
نسیمی از هر کنار شد آشکارا چو پار
شد آشکارا چو پار نوائی از مرغزار

فرست شیرازی

و از شعر معاصر با اندکی تصرف:

چرخ یک گاری در حسرت و اماندن اسب
اسب در حسرت خوابیدنِ گاری چو
مرد گاری چو در حسرت مرگ

سهراب سهری

و در این بیت*:

در پای کوی تو سر ما می‌توان برید
نتوان بریدن از سر کوی تو پای ما
که عکس نحوی با عکس لفظی* همراه
است.

شاید بتوان این صنعت را قلب نحوی نیز
نامید (← قلب).

عکس / وارونگی

Antimetabole
در بدیع، صنعت عکس یا «طرده» یا «تبدیل» آن
است که جای همه یا جای بعضی از کلمات
یک قرینه را عکس کنند و قرینه دیگری را به
وجود آورند. چنین تبدیلی را در صورتی باید
صنعت به شمار آورد که با تغییر جای الفاظ،
معنی نیز مبدل وارونه شود و معنی دیگر
بدهد که بر رونق و شیوایی کلام افزوده شود.
نمونه‌های زیبا و هنرمندانه:

چنین است رسم سرای درشت

If any, for love of honour, honour of love...

(George Puttenham /
The Art of English Poesie)

شاهد دو عبارت «عشق برای افتخار» و
«افتخار برای عشق» است.

علاقه (← مجاز مُرْسَل)

علم الجمال (← علم زیباشناسی)

علم زیباشناسی / علم الجمال Aesthetics

علمی است که موضوع آن زیبایی و جمال است. این علم دو شاخه عمده دارد: شاخه فلسفی و شاخه روانشناختی. در بخش فلسفی غایت علم الجمال آنست که با تعقل و تفکر استنتاجی، طبیعت هنر و زیبایی شناخته شود و رابطه این دو با اموری چون حقیقت، خیر، و غیره معلوم گردد.

در شاخه روانشناختی تأکید این علم بر مطالعه راجع به روند خلاقیت در هنرمند و روند ادراک هنری در بیننده یا مخاطب هنرمند است.

اگرچه فلاسفه و حکما از دیرباز به بحث در ماهیت زیبایی پرداخته‌اند، نمی‌توان آنان را صاحب علم و فلسفه زیباشناسی دانست.

فلاسفه قدیم، زیبایی را عموماً به صورت پراکنده، نظام نیافته و جدا از مفاهیم فلسفی دیگر مورد بررسی قرار داده‌اند. در نظریات افلاطون، ارسطو، کنتیلیان و دیگران بحث در باب زیبایی و هنر از قضاوت آنان ریشه می‌گیرد و مبنای این مباحث بر تمیز زیبا از نازیبا و شعر* از غیر شعر استوار است.

فلسفه زیباشناسی به عنوان علمی مستقل از قرن هفدهم و هجدهم در غرب پدید آمده است و همگام با تحوّل و دگرگونی در تفکر و فلسفه نوین متوجه نقشی است که روح انسان

در دریافت و بازتاب زیبایی ایفا می‌کند. بحث در باب ماهیت زیبایی، از زمان باستان تاکنون به طور عمده بر محور دو موضوع قرار داشته است: عده‌ای از حکما حقیقت زیبایی را عینی* و بیرونی می‌دانند و عده‌ای دیگر آن را ذهنی می‌پندارند. در این میان برخی نیز حقیقت زیبایی را حاصل عملکرد هر دوی این جنبه‌ها می‌دانند.

افلاطون، ارسطو، هگل، فخنر، کروجه، و سانتایانا از جمله فلاسفه‌ای هستند که نظریات تأثیرگذاری در باب علم زیباشناسی ارائه کرده‌اند.

علم معانی / آرایه‌های بلاغی / آرایه‌های بیرونی

Rhetorical Figures

معانی علمی است که از احوال الفاظ از حیث مناسبت آنها با مقتضیات مقام بحث می‌کند و به کمک آن کیفیت مطابقت کلام با قصد و غرضی که گوینده در پی آن است، شناخته می‌شود.

(زس)

گاه گوینده کلام خود را برای حسن تأثیر به اطناب* می‌گوید و در جایی، برعکس، حال و موقع ایجاز* را ایجاد می‌کند. گاه کلام را به سیاق پرسش بلاغی* طرح می‌کند و زمانی به سیاق خطاب (← التفات). در همه این احوال، تأثیر مورد نظر گوینده به سبب معانی مجازی (← مجاز) کلام عیناً حاصل نمی‌شود بلکه این تأثیر از نحوه تنسيق و تنظیم کلمات نشأت می‌گیرد، برای نمونه:

کی باشد و کی باشد و کی باشد و کی
می باشد و می باشد و می باشد و می
من باشم و من باشم و من باشم و من
وی باشد و وی باشد و وی باشد و وی

در دریافت و بازتاب زیبایی ایفا می‌کند.

بحث در باب ماهیت زیبایی، از زمان باستان تاکنون به طور عمده بر محور دو موضوع قرار داشته است: عده‌ای از حکما حقیقت زیبایی را عینی* و بیرونی می‌دانند و عده‌ای دیگر آن را ذهنی می‌پندارند. در این میان برخی نیز حقیقت زیبایی را حاصل عملکرد هر دوی این جنبه‌ها می‌دانند.

افلاطون، ارسطو، هگل، فخنر، کروچه، و سانتایانا از جمله فلاسفه‌ای هستند که نظریات تأثیرگذاری در باب علم زیباشناسی ارائه کرده‌اند.

علم معانی / آرایه‌های بلاغی / آرایه‌های بیرونی

Rhetorical Figures

معانی علمی است که از احوال الفاظ از حیث مناسبت آنها با مقتضیات مقام بحث می‌کند و به کمک آن کیفیت مطابقت کلام با قصد و غرضی که گوینده در پی آن است، شناخته می‌شود.

(زس)

گاه گوینده کلام خود را برای حسن تأثیر به اطناب* می‌گوید و در جایی، برعکس، حال و موقع ایجاز* را ایجاد می‌کند. گاه کلام را به سیاق پرسش بلاغی* طرح می‌کند و زمانی به سیاق خطاب (- التفات). در همه این احوال، تأثیر موردنظر گوینده به سبب معانی مجازی (- مجاز) کلام عیناً حاصل نمی‌شود بلکه این تأثیر از نحوه تنسيق و تنظیم کلمات نشأت می‌گیرد، برای نمونه:

کی باشد و کی باشد و کی باشد و کی
می باشد و می باشد و می باشد و می
من باشم و من باشم و من باشم و من
وی باشد و وی باشد و وی باشد و وی

مولانا

If any, for love of honour, honour of love...

(George Puttenham /

The Art of English Poesie)

شاهد دو عبارت «عشق برای افتخار» و

«افتخار برای عشق» است.

علاقه (- مجاز مُرْسَل)

علم الجمال (- علم زیباشناسی)

Aesthetics

علم زیباشناسی / علم الجمال

علمی است که موضوع آن زیبایی و جمال است. این علم دو شاخه عمده دارد: شاخه فلسفی و شاخه روانشناختی. در بخش فلسفی غایت علم الجمال آنست که با تعقل و تفکر استنتاجی، طبیعت هنر و زیبایی شناخته شود و رابطه این دو با اموری چون حقیقت، خیر، و غیره معلوم گردد.

در شاخه روانشناختی تأکید این علم بر مطالعه راجع به روند خلاقیت در هنرمند و روند ادراک هنری در بیننده یا مخاطب هنرمند است.

اگرچه فلاسفه و حکما از دیرباز به بحث در ماهیت زیبایی پرداخته‌اند، نمی‌توان آنان را صاحب علم و فلسفه زیباشناسی دانست.

فلاسفه قدیم، زیبایی را عموماً به صورت پراکنده، نظام نیافته و جدا از مفاهیم فلسفی دیگر مورد بررسی قرار داده‌اند. در نظریات افلاطون، ارسطو، کنتیلیان و دیگران بحث در باب زیبایی و هنر از قضاوت آنان ریشه می‌گیرد و مبنای این مباحث بر تمییز زیبا از نازیبا و شعر* از غیر شعر استوار است.

فلسفه زیباشناسی به عنوان علمی مستقل از قرن هفدهم و هجدهم در غرب پدید آمده است و همگام با تحول و دگرگونی در تفکر و فلسفه نوین متوجه نقشی است که روح انسان

T. Your uncle met the messenger-met me;
-and this the message:

Lord Beuno Comes tonight.

W. To night, Sir!

(Gerard Manley Hopkins / "St. Winefred's Well")

علوم انسانی (← او مانیسم)

Action

عمل داستانی

فعلی است که در نمایش * و داستان * روی می دهد و به پیرنگ * داستان جهت می دهد. عمل داستانی در نمایشنامه *، موضوع اصلی یا عصاره مطلبی است که منظور نویسنده نمایش پرورش دادن و نتیجه گیری از آن است. مثلاً تراژدی * مکبث / شکسپیر، شرح فنا شدن سرداری بزرگ است که در دام جاه طلبی های خود اسیر می شود و در این راه هر جنایتی از دستش برآید انجام می دهد تا بدانجا که به جزای افزون طلبی هایش یکسره نابود می شود.

همچنین در داستان و نمایشنامه *، بر کاری را گویند که از اشخاص سر می زند و پیرنگ داستان را به سمت و سوی معینی پیش می برد. برای نمونه در نمایشنامه مکبث، ظاهر شدن جادوگران بر مکبث، وسوسه کردن او برای کشتن پادشاه و کسب جانشینی او، کشتن پادشاه به دست مکبث و کارهای دیگر او که منجر به فنایش می شود، همه عمل داستانی محسوب می شوند.

کاربرد عمل داستانی معرفتی شخصیت *ها و گسترش پیرنگ است. (← شخصیت پردازی، گفتگو)

عینی (← آفاقی)

تکرار * کلمات و اطناب کلام، تأکید موردنظر گوینده را میسر می کند. و در بیت * زیر:

چو حورانند نرگس ها همه سیمین طبق بر سر
نهاده بر طبق ها بر ز زرسا و ساغرها

منوچهری

مصراع * دوم بر سبیل اطناب است زیرا معنی در مصراع اول تمام است.

در بلاغت * فارسی، در آغاز علم معانی با علم بدیع (← صنایع بدیع) یکی بوده است اما رفته رفته این دو از یکدیگر مجزا شده اند.

در اصطلاح ادب انگلیسی آرایه های بیرونی بخشی از مباحث علم معانی تحت عنوان کلی آرایه های بلاغی نامیده می شوند. آرایه های بلاغی آن ترندهائی است که به موجب نظم و ترتیب قرار گرفتن کلمات در جمله یا عبارت به ایجاد تأثیری خاص می انجامد و مباحثی چون التفات *، پرسش بلاغی *، قلب *، و جمع را دربرمی گیرد. به سخن دیگر rhetorical figures شامل جنبه های توأمان علوم معانی و صنایع بدیع فارسی می شود. برای نمونه، در شعر زیر، تأکیدها و پژواکها حالتی را برمی انگیزند که حاصل ترتیب قرار گرفتن کلمات و لحن * ادای آنهاست نه معنای مجازی کلمات:

T. What is it, Gwen, my girl? Why do you
- hover and haunt me?

W. You came by Cearwys, Sir?

V. I came by Cearwys,

W. There.

Some messenger there might have
-met you from my uncle.



۱- «غزل به معنی مقطعات چندبیتی»
 بیت) فارسی که ملحون بوده است. این نوع
 غزل ظاهراً در اوایل مقید به وزن * رباعی *
 بوده و سپس این قید حذف شده است.
 غزل ملحون تا اواخر قرن پنجم مرسوم
 بوده است».

(همان، ص ۲۵)

دایم از مطربان خویش به بزم
 غزل شاعران خویش طلب

فرخ

سراینده پی این غزل ساز کرد
 دف و چنگ و نی را هم آواز کرد

فردوسی

هر دم غزلی دگر کند ساز
 هم خوش غزل است و هم خوش آواز

نظامی

۲- «غزل به معنی تغزل» (شعر تغزلی)
 قصیده *. این معنی تا قرن نهم و دهم معمول
 بوده است. نمونه:

گر چون تو به ترکستان ای ترک نگاری است
 هر روز به ترکستان عیدی و بهاری است
 و چون تو به چین کرده ز نقاشان نقشی است
 نقاش بلا نقش کن و فتنه نگاری است

Hubris

غرور / نخوت

در تعریف و تشریح عوامل سازنده تراژدی *،
 ارسطو غرور را به عنوان یکی از نقیصه‌های
 تراژیک (نقص تراژیک) نام می‌برد.
 غرور، نقصانی است که موجب می‌شود
 قهرمان در تراژدی * یونان باستان از هشدار
 خدایان غافل شود و از قوانین و دستورات
 ایشان سرپیچی کند و دست به کاری زند که او
 را مستوجب کیفر * می‌کند. در این مورد برای
 مثال می‌توان به انگیزه مخالفت کرئون با دختر
 برادرش، آنتیگون که خواهان بخاکسپاری
 جنازه برادرش است (در نمایشنامه آنتیگون/
 سوفوکل) اشاره کرد.

غریب (وزن)

Ghazel

غزل

غزل در لغت عرب «به معانی مختلف اما
 متشابه، سخن گفتن با زنان و عشق‌بازی و
 حکایت کردن از جوانی و محبت و ورزیدن و
 وصف زنان به کار رفته است».

(ص ۱۱، سغشف)

اما در زبان فارسی اصطلاح غزل بر اشعار
 غنایی (شعر غنائی) به چند معنی اطلاق
 شده است:

لحن* تغزل شاد و لحن غزل غمگانه است.»
(د) «قهرمان تغزل عاشق و قهرمان غزل معشوق است.

(ر) «تغزل نوعی رئالیسم* سطحی است. غزل ظاهراً ضد رئالیستی است اما باطناً رئالیستی محسوب می‌شود.»

(ز) «تغزل دارای سطح لفظی است اما غزل علاوه بر آن دارای سطح معنایی نیز هست. بدین معنی که با دانستن لغات، ابیات تغزل قابل فهم است. لیکن در غزل علاوه بر معنای ظاهری یک معنای باطنی نیز وجود دارد که غالباً مقصود شاعر نیز آن است.

(س) «تغزل عقل‌گرا و غزل عشق‌گراست.»
(ش) «تغزل بیرون‌گرایانه و غزل درون‌گرایانه است.»

(ص) «زبان تغزل به سبک خراسانی» و زبان غزل به سبک عراقی* است.»

(همان، مصر ۵۱-۵۰)

۳- «غزل به معنی شعر عاشقانه»

۴- «غزل به معنی مصطلح» (همان، ص ۲۵)
از نظر منشأ، بعضی محققین غزل را برخاسته از ترانه‌های عامیانه* می‌دانند و بعضی دیگر آن را برگرفته از تشبیب* یا نسیب* قصاید عربی گفته‌اند. دکتر سیروس شمیسا عقیده دارد که منشأ غزل را باید تغزل قصیده دانست.

اما از نظر شکل* ظاهری، «غزل عبارت است از چند بیت (معمولاً حدود هفت بیت) متحدالوزن» که دو مصراع* بیت اول با مصراع‌های دوم در ابیات بعد هم‌قافیه* هستند. «شاعر در بیت آخر (مقطع*) غزل، معمولاً اسم شعری خود را ذکر می‌کند و یا به

آن تنگ دهان تو ز بیجاده نگینی است
باریک میان تو چو از کتان تاری است
روی تو مرا روز و شب اندوه گساری است
شاید که پس از اندوه، اندوه گساری است
بر ماه ترا دو گل سیراب شکفته است
در هر دلی از دیدن آن دو گل خاری است
تو بار خدای همه خوبان خماری
وز عشق تو هر روز مرا تازه خماری است
از بهر سه بوسه که مرا از تو وظیفه‌ست
هر روز مرا با تو دگرگونه شماری است
سه بوسه مرا بر تو وظیفه‌ست ولیکن
آگاه نیی کز پس هر بوسه کناری است
ای من رهی آن رخ گلگون که تو گویی
در بزم امیرالامرا تازه نگاری است
یوسف پسر ناصر دین آن که مرا و را
بر گردن هر زایرش از منت باری است
(سعدشف، ص ۴۱)

اما برای تغزل و غزل تفاوت‌هایی
برشمرده‌اند، بدین شرح:

الف) «تغزل وحدت موضوع دارد و غالباً در آن یک امر توصیفی یا عشقی به صورت پیوسته‌ای بیان می‌شود حال آنکه در غزل اکثر ابیات لا اقل ظاهراً ربطی به هم ندارند.» این امر در مورد غزل مکتب و قووع* که ابیات آن وحدت معنایی دارند، صدق نمی‌کند.

ب) «عشق مطرح در تغزل همیشه مادی و زمینی است و معشوق دارای حقیقت اجتماعی است. اما در غزل غالباً عشق معنوی و آسمانی است و معشوق جنبه تقدس دارد.»
ج) «در تغزل غالباً وصال و شادی و شادکامی مطرح است» در غزل برعکس از هجران و فراق و اندوه سخن می‌رود. پس

اصطلاح تخلص* می‌کند.»

(همان، ص ۲)

از نظر تاریخی، نخستین غزل به شکل و معنی رایج در آثار شهید بلخی (وفات ۳۲۵) و بعد رودکی (وفات: ۳۲۹) یافت می‌شود. اما غزل به طرز جدی با سنائی (قرن ششم) آغاز می‌شود. غزلیات سنائی بر دو دسته‌اند: دسته اول همان حال و هوا*ی تغزلی را دارد که در غزلیات حافظ و سعدی به اوج خود می‌رسد و دسته دوم اشعاری است عارفانه که بعدها در اشعار مولوی و حافظ به اوج خود می‌رسد. این دو دسته غزل تحت تأثیر دو دوره زندگی شاعر بوده است: دوره اول که سنائی در غفلت بود و به مداحی پرداخته است و دوره دوم که وی با تصوّف آشنا می‌شود.

قرن هفتم اوج غزل فارسی و کسادی قصیده است. غزل عارفانه و عاشقانه‌هایی که با سنائی شروع شده بود و هریک در مسیری جداگانه رشد کرد، در غزلیات حافظ به یکدیگر رسیدند و به اصطلاح «دایره غزل کلاسیک» بسته شد.

(همان، ص ۱۳۹)

در عهد شاهرخ (نیمه اول قرن نهم) غزل بیش از هر قالب شعری دیگری رایج بوده است و به طور کلی سه نوع غزل عاشقانه، عارفانه، و قلندرانه به چشم می‌خورد. در غزل عاشقانه این دوره، عاشق موجودی محروم و بدبخت است که آرزو می‌کند حتی سگ کوی معشوق باشد. (کاتبی، امیرشاهی) غزل عارفانه این دوره اغلب پر از اصطلاحات ثقیل عرفانی است (شاه نعمت‌الله ولی)، و غزل

قلندرانه در وصف رندی و باده‌نوشی و تعریض* و کنایه* به زاهدان و صوفیان است.

غزل در نیمه دوم قرن نهم «مرتّب‌تر و منظم‌تر هم شد، ابیات آن به حدود هفت نزدیک شد و تخلص از ملزومات آن گشت. صحت قوافی و عروض تکراری از مشخصات غزل این دوره است.»

(همان، ص ۱۵۰) (جامی، بابافغانی)

در دوره عراقی، غزل. بین ۵ تا ۱۲ بیت دارد. در دوره مکتب وقوع، زبان غزل خالی از صنایع بدیعی (صنایع بدیع) و اغراق* و به طور کلی بسیار ساده است؛ مشخصه حقیقت‌نمائی* در این غزلیات بسیار قوی است؛ و زبان بسیار ساده و دارای سوز و گداز است.

وحشی بافقی

(همان، صص ۱۶۱-۱۶۰)

غزل سبک هندی (اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم) از نظر تازگی مضمون*، تکرار قافیه و لغات عامیانه و نیز استقلال معنائی تکبیت‌ها از غزل دوره‌های پیش از خود متمایز است. غزل سبک هندی در دافع «تکبیت‌ها و مفرداتی» است «که با رشته‌ای از قافیه و ردیف* به هم پیوسته شده و به شکل غزل در آمده‌اند.»

کلیم کاشانی و صائب تبریزی

(همان، ص ۱۷۰)

غزل دوره بازگشت ادبی* (نیمه دوم قرن دوازدهم) مبتنی بر تقلید* از قدما نیست بلکه در مرحله اول عکس‌العمل در مقابل سبک هندی است. این غزل مجموعه‌ای است از

مربوط می شود، دور می زند. شعر روستائی از ابداعات (← ابداع) تئوکریتوس، (قرن سوم ق. م.) شاعر یونان باستان می باشد.

در دوران کلاسیک (← مکتب کلاسیسیسم)، غزل روستائی با گفتگوی شبانان* یکی بوده است اما از دوران رنسانس* این دو از یکدیگر مجزا شدند.

یکی از نمونه های برجسته غزل روستائی در ادبیات انگلیسی، شعر "Shepherd to His Love The Passionate" سروده کریستوفر مارلو است که قسمتی از آن در زیر نقل می شود:

Come live with me and be love,
And we will all the pleasures prove,
That valleys, groves, hills, and fields
Woods, or steepy mountain yields.

And we will sit upon the rocks,
Seeing the shepherds feed their flocks,
By shallow rivers to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

ترجمه:

بیا با من بمان و عشق بمان

تا ما همه خوشی هائی را

که دره و دشت و کوه و صحرا

و جنگل، یا کوه های پر نشیب به ما می دهند،
متجلی سازیم.

و ما می نشینیم بر صخره ها

شاهد چرانیدن رمه ها می شویم

در کنار رودخانه های کم عمقی که همواره با
جاری آنها

پرندگان نغمه سرائی می کنند

بعدها محتوای غزل روستائی دستخوش

تغییراتی شد. ویلیام وردزورث، شاعر

رمانتیک (← رمانتیسم) قرن هجدهم، به

جای پیروی از مضمون* شاد و فارغ از اندوه

طرزهای مختلف؛ دارای زبانی روان و گزیده، مضامین گزیده قدما، کاملاً مبتنی بر عشق و عاشقی، تحت تأثیر سبک بابافغانی و وحشی بافقی.

غزلرای شاخص: فروغی بظامی

در دوران معاصر غزل به مضامین تازه ای روی آورد که موجب پیدایش انواع فرعی در آن شد: غزل وطنی (عارف قزوینی، فرخی یزدی، ابوالقاسم لاهوتی)؛ غزل تقلیدی (شهریار و رهی معیری)؛ غزل نو یا تصویری: که تحت تأثیر شعر نو* پدید آمد.

فریدون توللی، نادرپور، ه. سایه

غزل در جریان رشد و تکامل خود از ۵ بیت تا ۱۴ بیت را دربر می گیرد.

گفتنی است که غزل به لحاظ مضمون و ساختار* با سانه* در منظومه سرائی فرنگی شباهت بسیار دارد. از اینرو در ترجمه انواع سانه از اصطلاح غزل استفاده شده است (← غزل روستائی).

غزل روستائی Idyll

در زبان یونانی idyll به معنی تابلو و تصویر کوچک است و در اصطلاح ادبیات فرنگی، شعر* شاد و ساده روستائی و شبانی (← شعر روستائی و شبانی) را گویند. این نوع شعر کیفیتی غنائی (← شعر غنائی) دارد و گوینده در آن راجع به احساسات و تألمات خود سخن می گوید. از اینرو اطلاق غزل* به لحاظ جنبه غنائی آن، بر این قسم شعر بلامانع به نظر می رسد.

درونمایه* غزل روستائی بر محور توصیف مناظر روستا و زندگی بی آلایش شبانان و گریز از آنچه به نحوی با تمدن

طرح قافیه‌ها در اکتاو به صورت a a b b a a b b است و در سِستِیت معمولاً به صورت cde cde می‌باشد. اکتاو عموماً درونمایه* یا گره شعر را در برمی‌گیرد و در سِستِیت گره شعر باز می‌شود.

غزلواره پترارکی در نیمه اول قرن شانزدهم، توسط سرتوماس ویات و به واسطه ترجمه‌های او از غزلواره‌های پترارک به ادبیات انگلستان راه یافت. برای نمونه:

I find no peace and all my war is done;
I fear and hope, I burn and freeze like ice;
I fly above the wind, yet can I not arise,
And naught I have and all the world I seize on;
That looseth nor locketh holdeth me in prison,
And holdeth me not yet can I scape nowise;
Nor letteth me live nor die at my devise,
And yet of death it giveth none occasion.
(Octave)

Without eyes I see, and without tongue I plain;
I desir to perish, and yet I ask health.
I love another, and thus I hate myself;
I feed me in sorrow, and laugh in all my pain.
Like wise displeaseth me both death and life,
And my delight is causer of this strife.
(Sestet)

هنری هوارد، شاعر دیگر انگلیسی در قرن شانزدهم، در سانه‌های خود طرحی متفاوت به کار گرفت که از سه دوبیتی* و یک مزدوجه* تشکیل می‌شد. طرح قافیه در این غزلواره‌ها به صورت ab ab ab ab ab ab cc بوده است. شکل غزلواره هوارد شکل غزلواره انگلیسی را تثبیت کرد. بسیاری از شعرای انگلیسی اشعار عاشقانه خود را در قالب غزلواره سروده‌اند که از آن جمله می‌توان اسپنسر، سرفیلیپ سیدنی، ویلیام شکسپیر، و جان میلتون را نام برد. برخی از این شعرا در

غزل‌های روستائی سنتی (← سنت) مضامینی چون کار و اندوه را در این قالب* سرود. برای مثال در شعر The Solitary Reaper ضمن تصویر کردن (← تصویر) محیط روستا دختری را در حین کار چنین توصیف می‌کند:

Behold her, single in the field,
You solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!

Along, she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain,
O listen! for the Vale profound
Is overflowing with the sound.

تنی سون، شاعر قرن نوزدهم نیز در شعر Idylls of the King به طور کلی عناصر شعر روستائی را حذف می‌کند و به جای توصیف مناظر روستا، به توصیف اعمال پادشاهی سلحشور در عصر سلحشوری می‌پردازد.

غزل مستزاد (← مستزاد)

غزلواره / سانه / سائت Sonnet

در ادبیات غرب، غزلواره قالبی (← قالب) در شعر* است که معمولاً از چهارده سطر به وزن* آیامبیک پنج‌پایه (← پایه) تشکیل می‌شود و موضوع آن عاشقانه است. غزلواره (سانه) به لحاظ طرح‌های متنوع در قافیه (← طرح قافیه) شکل‌های متنوعی دارد. شکل اصلی آن همان است که در قرن سیزدهم میلادی توسط پترارک و دانته، دو تن از شعرای ایتالیائی رواج یافت و بعدها الگوی اشعار عاشقانه در دوران رنسانس* گردید. غزلواره پترارکی از چهارده سطر تشکیل می‌شود که به دو دسته هشت سطر (octave) یا اکتاو و شش سطر یا سست (Sestet) تقسیم می‌شود.

آخر را به بیان درونمایه* اصلی اختصاص
می‌داد.
برای نمونه:

Weary with toil, I heast me to my bed.
The dear repose for limbs with travel tired;
But then begins a journey in my head,
To work my mind, when body's work's expired:
For then my thoughts, from far where I abide
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Which like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous and her old face
new.
Lo! Thus, by day my limbs, by night my mind,
For thee and for myself no quiet find.

ترجمه:

خسته از کاری شدید بر تخت‌خوابم می‌روم
تا به خوابی خستگی از دست و پاهایم برم
در همین هنگام لیکن بعد از آن کار شدید
یک سفر با فکر من در پیش رو دارد سرم
بعد از آن فکر من ز جایی کاستم از راهی بعید
قصد دیدارت کند چون زائری عزم حرم
زین جهت مژگان من کز خستگی از پا افتد
تا سحر بازند و چون کوری به شب من بنگرم
جز خیالین چشم روحم سایه‌ات حاضر کند
تا که کم سو دیده‌هایم بیند آن را در برم
چون جواهر سایه‌ات بر این شب مرگ‌آفرین
گردد آویزان، کند زیبا شب هول‌آورم
پس به روز اعضای جسمم، در شب این افکار من
در تب و تاب من و تو می‌دوند ای یاورم
ترجمه بهنام مقدم. غش

غزلواره / سانه میلتنونی

غزلواره* ای است که در آن دسته هشت

غزلواره تغییراتی متناسب با سلیقه خود ایجاد
کرده‌اند که سبب پیدایش قالب‌های متنوع
غزلواره شده است.

غزلواره یا سانه اسپنرسی

Spenserian Sonnet
غزلواره* ای است که طرح قافیه* آن به
صورت a b a b است.

آن را غزلواره (سانه) زنجیره‌ای نیز می‌گویند.
در غزلواره اسپنرسی معمولاً میان دسته
هشت‌تائی* و دسته شش‌تائی* وقفه* ای
وجود ندارد. این قالب* را ادموند اسپنسر،
شاعر قرن شانزدهم رواج داد. برای مثال:

One day I wrote her name upon the strand, (a)
But came the waves and washed it away: (b)
Agayne I wrote it with second hand. (a)
But came the tyde, and made my payne his
pray. (b)
Vayne man, sayd she, that doset in vaine assay
(b)
A mortall thing so to immortalize! (c)
For I my selve shall lyke to this decay, (b)
And eek my name bee wyped out lykewise. (c)
Not so, (quod I), let baser things devize (c)
To dye in dust, but you shall live by fame: (d)
My verse your virtues rare shall eternize, (c)
And in the hevens wryte your glorious name; (d)
Where, whenas death shall the world subdew, (e)
Our love shall livc, and later life renew. (e)
(Amoretti)

غزلواره یا سانه شکسپیری

Shakespearean Sonnet

در ادبیات انگلیسی شعر* ای عاشقانه است که
از چهارده سطر به وزن* آی‌مبیک پنج‌پایه (—
پایه) تشکیل شده است و به سه دوبیتی* و
یک مزدوج* تقسیم می‌شود. طرح قافیه* آن
معمولاً abab, cd cd, efef, gg شکسپیر
نیز مانند بسیاری از سانه‌سرایان، مزدوج*

خاصه تفکیک اغراق از غلو. مبالغه، افراط در وصف است چنانکه از امکان عقلی و عادی خارج نباشد:

دو پاکیزه پیکر چو حور و پری
چو خورشید و ماه از نکو منظری
دو صورت که گفتی یکی بیش نیست
نموده در آئینه همتای خویش

سعدی

اغراق، افراط در وصف است به قسمی که عقلاً ممکن ولی عادتاً ممتنع باشد:
چو بوسید پیکان سرانگشت او
گذر کرد از مهره پشت او

فردوسی

یا

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

فردوسی

دلاور ز گفت پدر چون هژبر
یکی نعره زد کآب خون شد در ابر

اسدی طوسی

غلو مانند اغراق، از صور مجاز* هائی است که بیشتر در حماسه* مورد استفاده قرار گرفته است. پس از حماسه بیشترین مورد استفاده از غلو را می توان در سخره حماسه* و دیگر انواع ادبیات غیرجدی جستجو کرد. برای مثال، موش و گربه/ عبید زاکانی اصلاً بر مبنای غلو نسبت به جنگ بین موش ها و گربه نوشته شده است.

در زبان انگلیسی، اصطلاح bombast در اصل به معنی لائی و پنبه ای است که در دوخت لباس به کار برند. اما در نمایشنامه* های دوران الیزابت* این واژه به معنی سخنان

سطری (octave) به تبعیت از غزلواره پترارکی دارای طرح قافیه* a bba abba است اما وقفه ای* در ابتدای دسته شش سطری (sestet) وجود ندارد و دسته شش تائی معمولاً طرح قافیه ای به صورت cd cd cd دارد. این شکل غزلواره را جان میلتون، شاعر قرن هفدهم، رواج داده است. برای نمونه:

Avenge, o Lord, thy slaughtered saints, (a)
whose bones
Lie scattered on the Alpine mountains cold; (b)
Even them who kept thy truth so pure of (b)
old,
When all our fathers worshipped stocks and (a)
stones,
Forget not; in thy book record their groans, (a)
Who were thy sheep, and in their ancient (b)
fold
Slain by the bloody Pie montese that rolled (b)
Mother with infant down the rocks. Their (a)
moans
The vales redoubled to the hills, and they (c)
To heaven, They martyred blood and ashes (d)
sow
O'er all th' Italian fields, where still doth (c)
sway
The triple tyrant, that these may grow (d)
A hundredfold, who having learnt thy way, (c)
Early may fly the Baby Ionian woe. (d)
"On the Late Massacre in Piedmont"

Bombast

غلو

غلو در لغت به معنی گذشتن چیزی از حد، تجاوز کردن از حد، تجاوز، گزافکاری، مبالغه است و چنانست که مدعای متکلم بر حسب عقل و عادت هر دو محال باشد.

در علم بدیع (- صنایع بدیع) غلو یکی از مراتب سه گانه زیاده روی در وصف است؛ مرتبه اول مبالغه* است و مرتبه دوم اغراق*. مبالغه دون اغراق است، و اغراق دون غلو. تفکیک این سه از هم امری مشکل است،

فارسی جستجو کرد.

از نمونه‌های معاصر، شعر «آن روزها»ی فروغ فرخزاد را می‌توان نام برد.

در ادبیات انگلیسی قدیم (قرن دهم)، شعر «سرگردان» نمونه برجسته غمنامه است. در این شعر ملازمی بر مرگ ارباب خود مرثیه سروده است. عنوان سرگردان به لحاظ وضع زندگانی کسانی انتخاب شده که پس از مرگ ارباب خویش، از هر دری نومید شده و دیگر زندگی با امن و آرامش برای آن‌ها امکان‌پذیر نبوده است. این کسان از هر دری رانده می‌شوند و خود نیز شرم دارند که پس از مرگ ارباب خویش نزد دیگری به ملازمت بروند و مانند مردم سرگردان زندگی را به سختی و مرارت می‌گذرانند.

(تا)

از نمونه‌های متأخر غمنامه در ادبیات انگلیسی شعری است که شلی شاعر رمانتیک (← رمانتیسیم) قرن نوزدهم، در حسرت ایام از دست رفته سروده است:

O world! O life! O time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime
No more-Oh, never more!

"Lament"

(← سوکنامه)

غیرشخصی (← آفاقی)

گزافه و گزافه‌گوئی به کار رفته است، برای نمونه:

Jove, viewing me in arms, looks pale and wan,
Fearing my power should pull him from his throne.

Where'er I come the Fatal Sisters sweat,
And grisly Death, by running to and fro,
To do their ceaseless homage to my sword.
And here in Afric, where it seldom rains,
Since I arrive'd with my triumphant host,
Have swelling clouds, drawn from wide-gasping wounds,
Been of resolve'd in bloody purple showers,
A meteor that might terrify the earth,
And make it awake at every drop it drinks.

(Marlow/Tamburlaine the Great)

غلو در اصطلاح علم قافیه* از عیوب قافیه باشد و آنست که حرف رَوی (آخرین حرف اصلی کلمه قافیه، مانند تاء در کلمات دست و هست) را در یک جا ساکن و در جای دیگر متحرک بیاورند. (← قافیه)
غلیان (← خودجوشی)

Lament

غمنامه

قسمی شعر* غیر روایتی (← شعر روایتی) است که شاعر تحت تأثیر اندوه عمیق نسبت به گذشت عمر و سپری شدن روزهای خوش یا از دست دادن عزیزی می‌سراید. نمونه‌های بسیاری از غمنامه را می‌توان در مرثی (← مرثیه) و دیگر اشعار غنائی (← شعر غنائی)



می‌رسد. در نمایشنامهٔ هاملت، فاجعه با مرگ هاملت، عمویش کلادیوس، ملکه، ولاژتس تکوین می‌یابد. در نمایشنامهٔ اشباح / هنریک ایبسن، مادری برای آنکه پسرش به انحرافات اخلاقی پدر مبتلا نشود، او را از کودکی به پاریس می‌فرستد تا در آنجا در رشتهٔ هنر تحصیل کند. پس از سالها وقتی پسر باز می‌گردد، زن با این احساس که توانسته است راز خانوادگی‌اش را پنهان دارد و با مرگ شوهر، جای نگرانی برایش باقی نمانده است. از او به گرمی استقبال می‌کند. اما در پی حوادثی چند زن در می‌یابد که تلاش او بیهوده بوده است. در صحنه (→ صحنهٔ نمایش) آخر پسر اعتراف می‌کند که مبتلا به بیماری سیفلیس است. مادر می‌داند او این بیماری را از پدر به ارث برده است. در پی این اعتراف، تشنج دردناکی پسر را فرا می‌گیرد و در آن حال ملتمسانه از مادر می‌خواهد تا به او قرص کشنده‌ای بدهد و راحتش کند. این صحنه که به مرگ ناگزیر فرزند به دست مادر می‌انجامد، لحظهٔ فاجعه‌بار در این تراژدی خانوادگی است.

(هم. → گره گشائی)

فابل (→ اضافه تمثیلی)

Fabliau

فابل / فابلیو

در اصطلاح ادبیات غرب به حکایت*های کوتاه، مفرح و منظومی (→ نظم) اطلاق می‌شود که بر وزن* هشت هجائی (→ هجا) سروده شده است و متشکل از سیصد الی چهارصد سطر باشد. این نوع ادبی (→ انواع ادبی) بین سالهای ۱۴۰۰-۱۱۵۰ میلادی در فرانسه پدید آمد. موضوع فابل معمولاً برگرفته از زندگی مردمان طبقهٔ متوسط اجتماع بوده است. در این حکایات مسائلی چون قِداست کشیش‌ها و نجابت زنان به باد تمسخر و استهزاء گرفته می‌شود.

از نمونه‌های فابلیو در ادبیات انگلیسی «حکایت آسیابان» و «حکایت کدخدا» در حکایت‌های کانتربری / چاسر قابل ذکر است.

فابلیو (→ فابل)

Catastrophe

فاجعه / مصیبت

فاجعه در لغت به معنی مصیبت و بلا است و در آخرین و بزرگترین حادثهٔ مصیبت‌بار در سیر تراژدی* است. فاجعه مرحله‌ای است که به موجب آن قهرمان تراژدی* به نحوی قربانی می‌شود و عمل نمایشنامه* به سامان

فاصله (- رکن)

فاصله روانشناختی (- فاصله زیباشناختی)

فاصله زیباشناختی Aesthetic Distance

فاصله‌ای است که نویسنده از یکسو میان عواطف و امیال خود با جریان داستان* و از سوی دیگر میان خواننده و داستان بوجود می‌آورد. این فاصله به تناسب موقعیت داستان و بنابر تشخیص نویسنده می‌تواند کم یا زیاد شود. به سخن دیگر، تعیین حدود این فاصله بستگی به خصلت‌های هنرمندانه نویسنده دارد.

فاصله زیباشناختی موجب می‌شود که خواننده، اثر را به منزله پدیده‌ای جدای از خود تجربه کند. در مورد نویسنده نیز، این فاصله مانع از دخالت احساسات و عواطف او در جریان داستان می‌شود به طوری که داستان می‌تواند مستقل باقی بماند.

فاصله زیباشناختی در ادبیات داستانی* با کانون زاویه دید* ارتباطی نزدیک دارد. نویسنده هر کجا تشخیص دهد، با کم و زیاد کردن این فاصله داستان را کلی یا جزء به جزء روایت* می‌کند. برای نمونه، در داستان ماهی و جفتش/ ابراهیم گلستان، داستان با توصیفی کلی از ماهی و حوضچه شیشه‌ای و توجه مرد به ماهی شروع می‌شود:

«مرد به ماهیها نگاه می‌کرد. ماهی‌ها پشت شیشه آرام و آویزان بودند. پشت شیشه برایشان از تخته سنگ‌ها آگیری ساخته بودند که بزرگ بود و دیوارش دور می‌شد و دوریش در نیمه تاریکی می‌رفت...»

بعد از سطوری چند، این فاصله کم می‌شود و نویسنده به توصیف درون حوضچه می‌پردازد:

«دو ماهی بزرگ نبودند، با هم بودند. اکنون سرهایشان کنار هم بود و دم‌هایشان از هم جدا. دور بودند. ناگهان جنبیدند و رو به بالا رفتند و میان راه می‌چرخیدند و دوباره سرازیر شدند و باز کنار هم ماندند. انگار می‌خواستند یکدیگر را ببوسند اما باز هم از هم جدا شدند و لولیدند و رفتند و آمدند.»

(عد)

فاصله زیباشناختی را به معنی محدودتر، فاصله روانشناختی (Psychic distance) نیز می‌نامند. اصطلاح اخیر بیشتر به آگاهی خواننده (یا تماشاگر) از غیر واقعی بودن داستان و نمایشنامه* عطف می‌شود. بدین ترتیب اثر هنری طوری از خواننده یا بیننده آن مجزا می‌نماید که خواننده ضمن تجربه و ادراک خصوصیات هنرمندانه آن، واقعیت هنری را با واقعیت زندگی اشتباه نمی‌کند. درک چنین فاصله‌ای سبب می‌شود تا برای مثال تماشاگر نمایشنامه‌ای که نسبت به شخصیت در مانده‌ای بر روی صحنه (- صحنه نمایش) دلسوزی می‌کند، از رفتن به روی صحنه برای کمک به او، امتناع ورزد.

فاصله زیباشناختی در نمایشنامه‌های حماسی (- حماسه) بر تولد برشت، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸-۱۹۵۶) به تأثیرات فاصله‌گذاری (effect alienation) تبدیل می‌شود. برشت در آثار خود برخلاف نمایشنامه‌نویسان پیشین که خواهان مشارکت عاطفی و احساسی (involvement) تماشاگر در حوادث نمایشنامه بودند، نوعی فاصله زیباشناختی را اعمال کرد به این صورت که هنرپیشگان به جای حلول کامل در نقش خود،

موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی، و ترکیب را رویدادهای روزانه با تصورات و تخیلات و اسطوره* با کابوس، توقعات پذیرفته شده از رمان را ناکام می‌گذارند. از نویسندگان فراداستان می‌توان توماس پینچون، جان باژت، دونالد بارثلم، ویلیام گاس، روبرت کوپور، و اشمایل رید را نام برد. این گونه داستان‌ها را گاه Fabulation نیز می‌نامند.

Monostich

لُزْد

در لغت تنها، یگانه، مجرد، منفرد. در شعر* بیتى (بیت) که فقط شامل دو مصراع* است و دارای معنی خاص و مستقل باشد، خواه دو مصراع یک قافیه* داشته باشد یا نه. آن را تک بیت هم گفته‌اند (اخوان).
مثال:

شب بود و ماه بود و تو بودی و زنده رود
ای آفتاب صبح دمیدی و زود بود

سرور اصفهانی

فرد بیشتر در بیان نکته‌های اخلاقی به کار می‌رود و حکم کلمات قصار* و ضرب‌المثل* در نثر* دارد: نمونه:

بس قامت خوش که زیر چادر باشد
چون باز کنی مادر مادر باشد

سعدی

پای ملخی نزد سلیمان بردن
زشت است و لیکن هنر است از موری

سعدی

مثنوی مولانا در بین حکایت*های خود از این قسم مفردات فراوان دارد. برای نمونه در حکایت «شاه و کنیز» از دفتر اول فرماید:

گاه در فاصله بازی، نقش خود را ترک می‌گویند و در مقام ناظری بی‌طرف، به تبیین حوادث می‌پردازند. (← نمایش حماسی)

حدود فاصله زیباشناختی با میزان مشارکت عاطفی و احساسی خواننده یا نویسنده در اثر، رابطه‌ای معکوس دارد. هرچه این فاصله کمتر باشد، درگیری عاطفی خواننده یا نویسنده با جریان داستان افزایش می‌یابد و با افزایش این فاصله، مشارکت احساسی و عاطفی او کاهش پیدا می‌کند.

(← آفاقی)

لجوا (← بافت)

Literary Transmission

فراالکتنی ادبی

فرایندی روانی که به موجب آن شاعر یا نویسنده حالات و احساسات درونی خود را به طبیعت بسط و نسبت می‌دهد و به همگون‌سازی عواطف خود با طبیعت می‌پردازد. نمونه چنین فراالکتنی را می‌توان در شعر شاعری اندوهناک از فراق دلدار یافت که نم‌نم باران را جلوه‌اندوه آسمان از نظاره چنین فراقی می‌داند و از آن به همدردی شما با خود تعبیر می‌کند.

Metafiction

فراداستان / وراداستان

meta در لغت به معنی فرا و در پس است و در ترکیب با واژه fiction (ادبیات داستانی*) اصطلاح Metafiction را تشکیل می‌دهد که در حوزه داستان‌نویسی به نوع خاصی از رمان* در ادبیات پست مدرن (← پُست مدرنیسم) اطلاق می‌شود. این اصطلاح را رابرت شولز رواج داد. فراداستان یا وراداستان به شدت از عناصر ستنی رئالیسم* یا رمانس* می‌گسلد. این رمان‌ها با تجربه‌های تازه در زمینه

و رنگی بوجود آورده است که هم جزئیات محیط داستان را در برمی گیرد و هم جزئیات جسمانی آن را:

«آفتاب بالا می آمد و می سوزانید، در کوچه های خلوت افتادم، سرِ راهم خانه های خاکستری رنگ به اشکال هندسی عجیب و غریب: مکعب، منشور، مخروطی با دریچه های کوتاه و تاریک دیده می شد.

این دریچه ها بی در و بست، بی صاحب و موقت به نظر می آمدند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی توانست در این خانه ها مسکن داشته باشد.

خورشید مانند تیغ طلائی، از کنار سایه دیوار می تراشید و بر می داشت. کوچه ها بین دیوارهای کهنه سفید کرده ممتد می شدند. همه جا آرام و گنگ بود مثل اینکه همه عناصر قانون مقدس آرامش هوای سوزان، قانون سکوت را مراعات کرده بودند. به نظر می آمد که در همه جا اسراری پنهان بود، به طوری که ریه هایم جرأت نفس کشیدن را نداشتند.

یک مرتبه ملتفت شدم که از دروازه خارج شده ام. حرارت آفتاب با هزاران دهن مکنده، عرق تن مرا بیرون می کشید، بته های صحرا زیر آفتاب تابان به رنگ زردچوبه در آمده بودند. خورشید مثل چشم تب دار، پرتو سوزان، خود را از ته آسمان نثار منظره خاموش و بسی جان می کرد. ولی خاک و گیاه های این جا بوی مخصوصی داشت، بوی آن به قدری قوی بود که از استشمام آن به یاد دقیقه های بیچگی خود افتادم، نه تنها حرکات و کلمات آن زمانه را در خاطرم مجسم کرد بلکه یک لحظه آن دوره را در خودم حس

گفت معشوقم تو بودستی نه آن
لیک کار از کار خیزد در جهان

مولانا

در اصطلاح شعر غرب، monostich بریک سطر موزون (→ وزن) یا شعری که فقط از یک سطر تشکیل شده، اطلاق می شود.
فرضیه ورف (→ نظریه نسبیت زبانی)

فوم (→ قالب)

فرهنگ قومی (→ ادبیات عامیانه)

فرهنگ متقابل (→ تاریخ ادبیات امریکا)

فضا و رنگ Atmosphere / Mood-Ambience

واژه فرنگی atmosphere از علم هواشناسی به وام گرفته شده است و در اصطلاح ادبیات و هنر به تأثیرات اثر ادبی یا هنری عطف می شود. در ادبیات، فضا و رنگ با حالت مسلط مجموعه ای سرو کار دارد که از صحنه*، توصیف، و گفتگو* تشکیل می شود، و علاوه بر جزئیات جسمانی و روانی آن مجموعه تأثیر مفروض بر خواننده را هم در بر می گیرد.

به تعبیر دیگر، فضا و رنگ هوائی است که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می کند.

(عد)

برای مثال پرده نخست تراژدی* مکبث/ شکسپیر، از همان آغاز به خاطر حضور سه جادوگر، فضا و رنگ تیره و شوم تمامی اثر را نشان می دهد و گفتگو*ی کوتاه و عصبی نگهبانان که منتظر ظهور دوباره روح هستند در آغاز نمایشنامه هاملت، فضا و رنگ ترسناک و پرتنش نمایشنامه را می آفریند. در رمان* بوف کور توصیف صحنه داستانی، فضا

کردم، مثل اینکه دیروز اتفاق افتاده بود.»

Humor/Humour

فکاهه

در لغت به معنی شوخی و مزاح است و گفتار و کردار و ظاهر شوخی آمیز را گویند. انگیزه خنده در فکاهه نه اغراض شخصی است - آنگونه که در هجو* است - نه اصلاح و ارشاد است - که در طنز* وجود دارد.

شوخی و فکاهه از دیدگاه علم روانشناسی نتیجه سرکوب حس پرخاشگری است که تحت شرایط اختناق و فشار اینگونه جلوه می‌کند. انگیزه خنده در فکاهه، آنگونه که کانت می‌گوید، هیچ از آب در آمدن یک انتظار طولانی است و بس.

مطالعات مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی نشان می‌دهد که مردمانی با شرایط اجتماعی و سیاسی مشابه، پدله‌ها و شوخی‌های مشابهی دارند، برای مثال در مصر زمان ناصر، فکاهه‌ای در بین مردم این کشور رواج داشت با این مضمون*:

ماهگیری یک ماهی صید می‌کند. ماهی را به خانه می‌برد تا همسرش آن را ببزد اما وقتی می‌فهمد در خانه نه روغن دارند تا ماهی را سرخ کنند، نه نفت تا در چراغ بریزند، ماهی را با عصبانیت به دریا می‌اندازد. در همین حال ماهی سرش را از آب در می‌آورد و فریاد می‌زند: زنده‌باد ناصر.

شوخی مشابهی نیز در ایران آشوب زده قبل از انقلاب، هنگامی که مردم با کمبود نفت و ارزاق مواجه بودند، با تفاوتی اندک زبانزد همگان بود. شاید بتوان شوخی زیبایی را که ذکر می‌شود، از نمونه‌های خودمانی این مفهوم دانست: یکی از هم ولایتی‌ها،

سیاهپوستی را که پوستش به زغال دهن کجی می‌کرد، دید. همولایتی ساده لوح به سیاهپوست گفت: آقا، تو شی؟ سیاهپوست پاسخ داد: نه! هم ولایتی با لحن مشکل گشایانه‌ای گفت: آها پس برقت رفته!

در زبان انگلیسی واژه humor برگرفته از نظریه طبایع چهارگانه* (four humours) است: این کلمه، از قرن هجدهم به بعد به معنی فکاهه و شوخی به کار رفت زیرا یکی از اشخاص (- شخصیت) نامتعادل و خنده‌آور کمدی خفیات و طبایع (- کمدی طبایع) در دوران الیزابت* هیومورس (Humorous) نام داشت.

Futurism

فوتوریسم

اصطلاح فوتوریسم از واژه future (آینده) گرفته شده است. این جریان ادبی و زیبایی شناختی (- زیبایی‌شناسی) پیش از جنگ جهانی اول از دو قطب اصلی خود یعنی ایتالیا و روسیه به سراسر اروپا گسترش یافت. بیانیه فوتوریسم در پاریس و به قلم فیلیپو توماسو مارتینی (۱۹۰۹) به چاپ رسید. مارتینی در این بیانیه به ستایش یازده قصیده* ای می‌پردازد که بطور پراکنده عبارتند از عشق به خطر، غریزه عصیان، زیبایی حرکت و سرعت، حدت عناصر اصلی، جنگ «یگانه بهداشت جهان»، انقلاب نیروی جماعات و همه اشکال بسیار پیشرفته تمدن صنعتی: اتومبیل کورسی پیروزی ساموتراس در روزگار مدرن است. مارتینی در بیانیه بعد، بلاغت* این ایدئولوژی پویا را به طور خلاصه چنین توصیف می‌کند: کلمات آزاد، همزمانی احساس و بیان، ویرانی عمدی و حساب شده

شعر عروضی (— عروض) و قواعد نحو*ی و نقطه گذاری و رسوم سنتی چاپ.

ایدئولوژی فوتوریست‌ها که بعدها مارتینی آن را به سوی خدمت به فاشیسم منحرف ساخت ریشه در ناتورالیسم*، سمبولیسم*، و اوانیمیسم و نیز در اندیشه‌های نیچه، برگسون، و ژرژ سورل دارد.

فوتوریسم در آغاز علیرغم شاخه‌ای از سمبولیسم که مبتنی بر الهام* و مکاشفه و شهود بود، هرگونه تغزل را از شعر طرد کرد و سبکی (— سبک) نثر* مانند بوجود آورد که می‌خواست نشان دهنده تلاش‌ها و سر و صداها، زندگی صنعتی نو باشد و جز از جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی و حرکت چرخ‌های ماشین و سیر اتومبیل و غرش هواپیما، که همه مبین دنیای «آینده» اند، سخن نگوید. فوتوریسم با هرگونه ابراز احساسات و بیان هیجانات درونی شاعر و رعایت قوانین دستور زبان و معانی* و بیان* مخالف است و آزادی «کلمات غیر شاعرانه» را مطالبه می‌کند و برای بیان این مقصود کلمات مُقَطَّع و نامربوطی شبیه به اصطلاحات تلگرافی از خود می‌سازد. ولادیمیر مایاکوفسکی از جمله فوتوریست‌های مشهور روسی است که بعدها به انقلاب ۱۹۱۷ روسیه پیوستند. وی در سال ۱۹۱۴ چنین اعلام کرد: «شعر

فوتوریستی، شعر شهر، شهر امروزی است. شهر، تجارب ما و تأثیرپذیری مان را از عناصر جدید که شاعران گذشته از آنها بی‌خبر بودند تقویت کرده است. ما شهروندان، از جنگل‌ها، مزارع و گل‌ها بی‌خبریم. ما فقط دهلیزهای کوچه‌ها را می‌شناسیم با جنب و جوش و سر و صدای غرنده‌اش و رفت و آمد جاودانه‌اش.... کلمه نباید تشریح کند، بلکه به خودی خود بیان کند. کلمه، عطر خود را و رنگ خود را و روح خود را دارد. باری، ضرب‌آهنگ* زندگی عوض شده است. همه چیز سرعت برق‌آسانی گرفته است، همان سان که روی نوار سینما توگراف می‌بینیم. اوزان (— وزن) کند، آرام و منظم شعر قدیم دیگر با روحیه شهروند امروزی سازگار نیست. مظهر حرکت زندگی معاصر، «تب» است.

در شهر، خطوط منظم مدور و حساب شده وجود ندارد. زاویه‌ها، برش‌ها و هزارتوها اینها هستند مشخصات تابلو شهر، و در قلمرو زبان، خشونت گفتار، موسیقی گزنده یا دورگه، تصویرهای خشن و تیز مانند خلال دندان... ویژگی‌های فنی فوتوریسم در بیانیه فنی آن که در سال ۱۹۰۹ انتشار یافت چنین آمده است: (به نقل از ص ۶۷۵ مکتبهای ادبی)

(صص ۶۷۵-۶۶۱، ما)

فهلویات (— ترانه)

ق



کلمات دانا - بینا، رنجور - مزدور حروف
روى به ترتیب عبارتند از «ا» و «ن» ته «ن» و
«د». در کلمات قافیه، همه اصوات در ایجاد
آهنگ و آوای یکسان نقش ندارند بلکه فقط
اصوات هجا*هائی که با هم هماهنگ‌اند، این
نقش را برعهده دارند مثل «مند» و «پند» در
کلمات «دانشمند» و «پند». هجای قافیه مرکب
از یک مصوت و یک، دو، یا سه صامت است.
هجای قافیه عبارتست از هجائی که به حرف
روى ختم می‌شود مثلاً در «دانشمندان و
راه‌بندان» حرف روى «د» است، پس هجای
قافیه «مند» و «پند» است.

قافیه حروف ثابت و تغییرناپذیری است که
در ارائه صامت‌های آغازین هجای قافیه
می‌آید مثلاً در کلمات «ما» و «تمنا» «م» و «ن»
صامت‌های هجای قافیه هستند. بدین ترتیب
می‌توان در تعریف قافیه گفت همسانی
مصوت و صامت‌های بعد از آن در هجای
قافیه جای دارد. (آبوق)

علاوه بر حرف روى که اساس قافیه است
حروف دیگر نیز گاهی جزو قافیه می‌باشند، و
آن هشت حرف است که چهار حرف آن پیش
از روى و چهار حرف بعد از روى در آیند

Rhyme / Rime

قافیه

قافیه در لغت به معنی از پی رونده است و در
اصطلاح ادب فارسی، به دو کلمه متفاوت که
در پایان مصراع*ها آمده باشند و حروف
آخرشان یکی است، اصطلاحاً قافیه گویند.
قافیه از مشخصات شعر است اما گاهی در
نثر* هم دیده می‌شود. قافیه را در نثر سجع*
گویند. (آبوق، ص ۸۹)

از حیث ساختمان شعر فارسی، اساس قافیه
بر جزوی است که به آن حرف روى گویند.
حرف روى آخرین حرف «قسمت اصلی»
کلمه قافیه است از اینرو در کلمات «ماه» و
«راه»، «ه» حرف روى است اما در دو کلمه
«کتاب‌ها» و «تاب‌ها» حرف «ب» روى است.
برای تعیین حرف روى باید حروفی را که
زاید بر اصل کلمه است کنار گذاشت.

کلمات قافیه در حرف روى مشترکند.
هرگاه بعد از روى، حرف یا حروفی آمده
باشد آن حرف یا حروف نیز باید عیناً تکرار
گردند. در کلمات مشهور و متداولی که
معمولاً مرکب بودن آنها بدون دقت محسوس
نیست، این حروف زاید بر اصل کلمه را باید
در حکم حروف اصلی تلقی کرد مثلاً در

- حرف وصل: حرفی است که بی فاصله بعد از روّی قرار گیرد: حرف «ی» در «خوابی» و «دریابی» و «ش» در «منش» و «چمنش». این روی را روی موصول، و قافیه چینی را قافیه موصوله گویند.

- حرف خروج: حرفی است که به وصل پیوندد مثل «مستند» و «بنشستند» تاء حرف روی؛ نون، حرف وصل؛ و دال، حرف خروج است. - حرف مزید: آن است که به خروج پیوندد مثل حـرف «ش» در «مسـی گـداز یـمش» و «می نواز یمش».

- حرف نایر یا نایره: حرف یا حرفی که به مزید پیوندد، مثل «ی» در کلمات «دانستمی» و «بتوانستمی». (بوقوع)

اختیارات شاعری که برای قافیه وجود دارد دو نوع است:

۱- روّی متحرک: هرگاه حرف روّی (آخرین صامت) در دو هجای قافیه متحرک شود یعنی بعد از آن مصوت قرار گیرد شاعر می تواند همسانی مصوت کوتاه هجا را قبل از آن رعایت نکند مثل مصوّت mor و bar در کلمات «بَرَنَد» و «شمرند» چون روی «ر» متحرک است، می توان bar و mor را پیش از آن قافیه نمود اگرچه مصوت آنها متفاوت است، یا در کلمات «عاقلی» «مفصلی» و «تناولی» حرف روی «ل» متحرک است پس قافیه شدن مصوّت های پیش از آن یعنی «صّ» و «وو» و «ق» بلامانع است.

اگر بعد از روی، مصوت کوتاه بیاید، حرف روی در هجای قافیه صامت قبل از حرکت است مثل حرف روی «ت» در «آهسته» و «بسته». و اگر بعد از روی مصوت بلند بیاید

یعنی حروف قافیه رویهم نه حرف است که یکی اصل است (حرف روی). چهار حرفی که پیش از حرف روّی درآید و گاهی جزو قافیه می شود عبارتند از: تأسیس، دخیل، ردف، قید.

تأسیس: الّفی است که به فاصله یک حرف متحرک پیش از حرف روّی درآید.

دخیل: حرف متحرک پیش از روّی و پس از تأسیس است؛ برای مثال در کلمات «شامل» و «حاصل»، «ل» حرف روّی، «الف» حرف تأسیس؛ و «م» و «ص» حروف دخیل هستند. تکرار حروف تأسیس یا دخیل در قافیه الزامی نیست اما چنانچه شاعر خود را ملزم به چنین تکراری نماید (ـه لزوم مالایزم)، قافیه ای که الف تأسیس در آن رعایت شده باشد قافیه مؤسسه نامیده می شود.

ذذف: اصلی و زاید. ردف اصلی حرف مدّی است که بی فاصله پیش از روی درآمده باشد و آن حروف عبارتند از الف - واو - یاء مثل «بود - نمود» «با - شاد» «بید - دید».

ردف زاید حرف ساکنی است که میان حرف مدّ و حرف روی فاصله شده باشد، مانند حرف «خ» در کلمات «تاخت» و «ساخت».

قید: هر ساکن غیر مدّی است که بی فاصله پیش از حرف روّی آمده باشد مثل حرف «س» در «دست» و «بست». حروف قید ده حرف است که از آن عبارت «سه شب فرخ نغز» را ترکیب کرده اند. رعایت نکردن قید جزو عیوب قافیه محسوب می شود.

حروف بعد از روی نیز جزو قافیه است و چهار حرف است:

جائی متحرک آورند مثل حرف رَوی «ب» در «خراب کجا» و «تابه کجا».

- تکرار قافیه: کلماتی که در آخر دو مصراع شعر عیناً تکرار شود ردیف نامیده می شود. ردیف بعد از قافیه می آید، مثلاً:

کلمه «شکست» در عبارات های «باید شکست» و «شاید شکست».

انواع قافیه در شعر فارسی عبارتند از:

- ۱- اعنات یا لزوم مالا یلزم*
- ۲- تجنيس قافیه: کلمات قافیه نوعی جناس*

هستند بدین قرار:

الف - جناس تام مثل:

آتش است این بانگ نای و نیست باد

هر که این آتش ندارد نیست باد

(مثنوی)

(باد مصراع اول به معنی جریان هوا است و

باد مصراع دوم مشتق فعل بودن است)

ب - جناس مرکب:

زان بود در پیش شاهان دور باش

کای شده نزدیک شاهان، دور باش

(منطق الطیر)

ج - جناس مزید:

چو عاصی ترش کرده از وعید

چو ابروی زندانیان روز عید

د - جناس ناقص:

گفت من مستقیم آبم کشد

گرچه می دانم که هم آبم کشد

(مثنوی)

این نوع قافیه با قافیه خطی* شباهت دارد.

۳- قافیه معموله یا جعلی: آنست که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز رَوی اصلی را رَوی شعر قرار دهد و در نتیجه قافیه هائی

حرکات پیش از روی محدودیت ندارد مثل قافیه شدن «کِشْتیم» و «نَکِشْتیم» و «دَشْتیم».

۲- قافیه کردن دو کلمه همسان که معنای متفاوت دارند یعنی برقراری تجنيس* تام بین کلمات قافیه؛ مثل کلمات «خور» به معنی خورشید و «خور» به معنی بخور.

انحراف از قانون قافیه موجب عیوب قافیه می شود. این عیوب عبارتند از:

- اقوا: هرگاه در هجای قافیه (CVC) (صامت + مصوت + صامت)، همسانی مصوت ها رعایت نشود مثل قافیه شدن bar با tar و ver در کلمات «معطر»، «معتبر»، و «مجاور».

- إكتفا: عیب قافیه هائی است که روی آن ها در تلفظ یکسان یا نزدیک به هم ولی در نوشتن متفاوت باشند، مثل: «مرگ» و «ترک» (گ و ک).

- إبطا: عیبی است که در قافیه شدن کلمات مرکب پیش می آید یعنی قافیه تنها براساس تکرار جزء دوم کلمه مرکب پدید آمده باشد، مثل قافیه ساختن بَتر (بدتر) با خوشتر (خوش تر). ایطابر دو نوع جلی و خفی است. در ایطای جلی تکرار جزء دوم کلمه قافیه آشکار است مثل قافیه کردن بتر و خوشتر. اما در ایطای خفی تکرار جزء دوم آشکار نباشد یعنی کلمه مرکب بر اثر استعمال حکم کلمه بسیط را پیدا کرده باشد مثل قافیه شدن کلمات «رنجور» و «مزدور» یا کلمات «گلاب» و «غراب».

- شایگان: همان ایطای جلی است که معمولاً در مورد تکرار علامت جمع (الف و نون یا الف و ت) به کار می رود.

- غلو: آن است که روی را جائی ساکن و

عبدالله کرده‌اند:

از خستلان آمذیه برو تباه آمذیه
آواره بساز آمذیه خشک و نزار آمذیه
در این مصراعها (← مصراع) کلمات
خستلان، تباه، نزار به لحاظ آهنگ حرکت
هم قافیه محسوب می‌شوند.

یکی از اولین اشعار ایرانی که قافیه به معنی
دقیق در آن به کار رفته است، چنامه شاه بهرام
است که به زبان پهلوی و مربوط به اواخر
دوره ساسانی است:

ایمت بوات کذ پیکی آید اچ دهندگان
کذمت هائی شده و هرام اچ دو تک کیان
کذ پیل هست هزار ابر سر آن بر هست پیلان
والخ...

(براف)

قافیه گرچه به شکل ناقص، قبل از اعراب
هم در شعر فارسی وجود داشته است. ایرانیان
فقط اصول و قواعد آن را از زبان عربی
گرفته‌اند و علت این را هم به شرایط خاص
زبانهای غیر عرب نسبت می‌دهند که از حیث
آوردن کلمات هم آهنگتر فاقد آمادگی و
تحزک زبان عربی هستند.

قافیه از بدو پیدایش در شعر فارسی جزء
اصول تغییرناپذیر و ثابت شعر* به حساب
آمده است. بسیاری از قدما برای قافیه چنان
اهمیتی قائل شده‌اند که در این راه تا حد
تصنع‌گرایی پیش رفته‌اند، از جمله شمس
قیس رازی مؤلف المعجم به صراحت قافیه را
مقدم بر معنی می‌داند و می‌نویسد: «... و در
قوافی اولی چنان باشد که تعیین آن بر معنی
مقدم دارد. پس معنی را بدان الحاق کند و بر آن
ببندد تا متمکن آید و هیچ کس را تغییر آن

بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشند. قافیه
معمولاً به راههای مختلفی درست می‌شود:
الف) از ترکیب دو کلمه مثل «حاشاک» و
«الاک» (حاشاکه و آلاکه) که روی جعلی آنها
صامت «ک» و روی اصلی آنها مصوت بلند «آ»
است.

ب) از تجزیه یک کلمه: کلمه بسیط یا در حکم
بسیط را مرکب بشمارد و قسمتی را قافیه و
قسمتی را ردیف نماید: «بر آینه» و «هر آینه» (هر
آن) «هر» و «بر» قافیه و «آینه» ردیف است.

ج) از تجزیه ردیف: ردیف مرکب را تجزیه
کرده و جزء اول آن را به عنوان روی قافیه
محسوب کرد: «تشنه یافت» و «حیاتش نیافت»
۴- دو قافیتن: نوعی اعنات و آن شعری است
که دو قافیه داشته باشد: «یکدیگر بدانیم» و
«ار توانیم»

از حیث تاریخی، ظاهراً در اشعار قدیم
فارسی قافیه وجود نداشته است. در ادبیات
فارسی، توجه به قافیه‌گذاری تحت تأثیر
ادبیات عرب و تنها از اواخر دوره ساسانی
رایج شده است. بهار احتمال می‌دهد که قافیه
اولین بار در نوعی شعر که آن را «ترانگ»
می‌گفته‌اند راه یافته باشد. آنچه در فهلویات*
قافیه محسوب شده، کلماتی است که به لحاظ
شباهت آهنگ کلمه (نه حروف) متفقند مثل
کلمات «پار» و «مال» یا «سرانداز» و
«گردان‌انداز». در این مورد گاه نزدیکی و
قرابت مخرج صدا و گاه آهنگ کلمه معیار
قافیه‌گذاری واقع شده است.

قدیمیترین نمونه شعر فارسی دری که در
آن این شکل قافیه حضور دارد هجویه‌ای (←
هجو) است که مردم خراسان از اسد بن

ممکن نگردد.»

اما در تحولات پس از دوران بازگشت ادبی* رفته رفته این نگرش جزمی به قافیه دستخوش دگرگونی‌هایی شد. عشقی در برخی اشعار خود شاید با الهام از شعرای ترک مانند توفیق فکرت برای ساختن قافیه از حروف هم‌صدا استفاده کرد:

ز عدل‌الملک بشنو این حکایت
که آن بالا بلند بی‌کفایت
میانجی گشته بین بول و غایط
نماید که سلیمان را حمایت
شود گاهی تدین را مددکار
که سازند این دورا با یکدگر یار
دریغ از راه دور و رنج بسیار

علینقی وزیری در مقاله‌ای با عنوان «اصلاحاتی در باب قافیه» در ضمن بحث مفصلی، قافیه شدن حروف هم‌صدا را مانند «ث» و «س» و «ص»، «ذ» و «ز» و «ظ» و «ض»، «غ» و «ق»، «ح» و «ه»، «ت» و «ط» جایز دانسته زیرا در زبان فارسی این حروف یک مخرج بیش ندارند و تمیز و تشخیص توازن قوافی برعهده گوش است نه چشم. البته این مورد در شعر کلاسیک* فارسی سابقه داشته است مثلاً:

به نام خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی

فردوسی

چه مصر و چه شام و چه بر و چه بحر
همه روستایند و شیراز شهر

سعدی

نمونه دیگر از تحولاتی که در نتیجه جابه

جائی قافیه در شعر فارسی پدید آمد و بعدها در شعر نو* و قالب* نیمائی کمال یافت، شعر «بیژن» سروده رشید یاسمی است:

ای ماه که همچو گوی زرین
بر صفحه آسمان نیلی در فاصله دو ابر فیلی
امشب شده‌ای چنین خرامان
نزدیک تو قوس و پروین
بی نور چو شمع صبحگاهان
گر چهره بیژنم ببینی از شرم به ابر در نشینی
(با استفاده از رساله آقای مقصودلو)

این تغییر و تحولات سرانجام در شعر نیما شکل گرفت و به موجب آن نقش قافیه بیشتر جنبه درونی و معنایی پیدا کرد. در شعر نیما، قاعده معینی برای تعیین محل قافیه وجود ندارد؛ مطلب و درونمایه*، و وحدت درونی شعر جای قافیه را تعیین می‌کند. نیما در این باره می‌نویسد: «قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت آخری طنین مطلب را مسجّل کند.»

(ح)

در منظومه سرائی انگلیسی کلماتی با هم قافیه هستند که آخرین مصوّت تکیه‌دار و اصوات که در پی آن می‌آیند تکرار شوند مثل کلمات fate و late. در زبان انگلیسی هم تا قرن دهم میلادی به جای قافیه، از جناس آوایی (= جناس آوایی) و جناس محزّف استفاده می‌شده است. اولین منظومه ادب انگلیسی که در آن قافیه از حالت جناس آوایی بیرون آمد منظومه جودیت اثر کادمون (اواسط قرن دهم) بوده است. البته گاه در اشعار دوره انگلوساکسون نیز قافیه یافت می‌شود.

(تا)

می شود و به این ترتیب قافیه، انواعی چون قافیه خطی* قافیه طبیعی*، قافیه ناقص* و قافیه مصنوع* را دربر می گیرد.

در تقسیم بندی دیگری که خاص عروض* انگلیسی است، قافیه شامل سه نوع مذکر*، مؤنث* متراتب* و متراکب* می شود.

قافیه آغازی (← جناس آوانی)

قافیه اصلی End_Rhyme

هم قافیه* شدن کلمات را در پایان سطور یا مصراع های (← مصراع) شعر* گویند، مثلاً:

یارب آن روی است یا برگ سمن؟

یارب آن قد است یا سرو چمن؟

این قسم قافیه در شعر کلاسیک* فارسی و در قالبهای (← قالب) چون غزل* و قصیده*، در آخر ابیات (← بیت) واقع می شود.

در شعر انگلیسی، کلماتی که در انتهای سطر دوم مزدوجه* می آیند، هم قافیه می شوند. مثل:

In mist or cloud, on mast or shroud
It perched for vespers nine;
Whiles all the nights, through fog & smoke white
Glimmered the white moon-shine.
(Coleridge / The Ancient Mariner)

قافیه تک هجانی (← قافیه مذکر)

قافیه جعلی (← قافیه)

قافیه چشمی (← قافیه خطی)

قافیه خطی / چشمی Eye_Rhyme

کلماتی را گویند که در مقام قافیه*، در نوشتن هم قافیه اما در تلفظ مختلف باشند. این مورد در شعر فارسی کاربرد ندارد، اما می توان به عنوان مثال کلمات خَرَد و خُرد را ذکر کرد شاید بتوان این قافیه را با نوعی عیب قافیه (اقوا) مشابه داشت.

شعرای انگلیسی اصول کاربرد قافیه را از شعر فرانسوی، آلمانی و ایتالیایی آموختند و اینان نیز به نوبه خود آن را از شعرای لاتین اقتباس کرده اند. حاصل تحقیقات نشان می دهد که شعر لاتینی قدیم نیز بدون قافیه بوده است و کاربرد قافیه در شعر لاتینی به تقلید از اعراب و به موجب آشنائی با شعر عرب رواج یافته است.

اما قافیه در شعر انگلیسی محدودیت موجود در شعر فارسی را نداشته است به طوری که بسیاری از شعرای انگلیسی مخالفت خود را با به کارگیری آن ابراز کرده اند از جمله جان ملتون شاعر قرن هفدهم، هرکجا احساس کند مطلب تمام است به راحتی طرح قافیه* خود را تغییر می دهد.

اهمیت قافیه در شعر انگلیسی با پدید آمدن شعر سپید* و شعر آزاد* از بین می رود.

در شعر فارسی و انگلیسی با وجود تفاوت های ماهوی، محل وقوع قافیه سبب تنوع در قالب های شعری شده است به طوری که قالب های چون مسقط*، ترجیع بند* و ترکیب بند* در شعر فارسی به سبب جای قافیه پدید آمده اند. در شعر انگلیسی نیز طرح های متفاوت قافیه سبب پیدایش پاره شعر* هائی چون رایم رویال*، اوتاواریمما*، ترزاریمما* و... شده است.

منتقدان غربی برحسب محل وقوع قافیه در واحد شعر از دو قسم قافیه یعنی قافیه اصلی* و قافیه درونی* نام برده اند که قابل تطبیق با اشکال قافیه در شعر فارسی نیز می باشد.

در تقسیم بندی دیگری، کیفیت ترکیبی حروف و اصوات مبنای دسته بندی واقع

In mist or cloud, on mast or shroud
It perched for vespers nine;
(Coleridge / *The Ancient Mariner*)

قافیه شاهی (← پاره شعر چاسری)

Perfect Rhyme قافیه طبیعی

همان قافیه حقیقی است و آن باشد که کلمات قافیه با یکدیگر در هماهنگی کامل صوتی و حرفی باشند مثل کلمات قَدَر و بَدَر یا قَمَر و شِکَر در فارسی و کلمات mate و Plate در انگلیسی.

مثال:

یاد باد آنکه ز ما وقت سفر یاد نکرد
به وداعی دل غم‌دیده ما شاد نکرد

Triple Rhyme قافیه متراکم

این شکل قافیه * که خاص وزن ضربی * در شعر انگلیسی است، آن باشد که در کلمات قافیه سه هجا * تکرار و قافیه شوند مثل gar ri son و com pa ri son. یکسان بودن در بخش آخر مانند ردیف * (← قافیه) در قافیه فارسی عمل می‌کند. کاربرد این قافیه به منظور خلق تأثیری خنده‌ناک است. لرد بایرن شاعر انگلیسی، در منظومه دون ژوان این شکل قافیه را به کار برده است.

Feminine/Double Rhyme قافیه متواتر/مؤنث

این شکل قافیه * خاص وزن ضربی * در شعر * انگلیسی است و آن است که در کلمات قافیه دو هجا * تکرار شوند: معمولاً هجای اول تکیه‌دار و هجا یا هجاهای بعد بدون تکیه است، مثل کلمات bending و ending، یا کلمات

sinnners و dinners در سطور زیر:

Let her live to earn her dinners
In Mountjoy with seed sinnners:
(John Millington Synge)

در انگلیسی برای نمونه می‌توان کلمات laughter و daughter را ذکر کرد: حروف gh در daughter مفلوظ نیست اما در laughter با صدای f تلفظ می‌شود.

و نیز کلمات move و love در پاره شعر * زیر:

So let us melt, and make no noise,
No tear-floods, nor sigh-tempests move,
T were profuration of our joys to tell our laity
our love.
(John Donne: "A Valediction: Forbidding Mourning").

Internal Rhyme قافیه درونی

واقع شدن کلمات هم قافیه * در میانه سطور یا مصراع‌های (← مصراع) شعر * است. در ادبیات فارسی، به شعری که دارای قافیه درونی است، شعر مسجع و مسقط نیز می‌گویند. نمونه:

ای ساریان منزل مکن جز در دیار یار من
تایک زمان زاری کنم بر ربیع و اطلال و دمن
ربیع از دلم پر خون کنم، اطلال را جیحون کنم
خاک دمن گلگون کنم از آب چشم خویشتن
معزی

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا
یار توئی، غار توئی، خواجه نگهدار توئی
مولوی

و:

صبح است گلگون تاخته، شمشیر بیرون آخته
بر شب شبیخون ساخته، خورش به عمد آریخته
کسیمخت سبز آسمان، دارد ادیم بیکران
خون شب است این بی‌گمان بر طاق خضرا ریخته
خاقانی

در انگلیسی می‌توان هم قافیه شدن cloud و shroud را در سطور زیر به عنوان نمونه ذکر

کرد:

قافیه مؤنث (← قافیه متواتر)

قافیه ناقص Para Rhyme/Imperfect Rhyme

قافیه‌ای را گویند که به موجب آن کلماتی که در مقام قافیه جای می‌گیرند، به جای اشتراک در حروف، از حیث اصوات هماهنگ باشند. این قسم قافیه در شعر فارسی دری معمول بوده است مثل هجویه‌ای (← هجو) که مردم خراسان برای اسدبن عبدالله گفته‌اند:

از ختلان آمذیه برو تباہ آمذیه
آواره باز آمذیه خشک و نزار آمذیه
نمونه‌های این قسم قافیه در شعر کلاسیک* فارسی نیز گاه یافت می‌شود، برای نمونه:

به نام خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی

فردوسی

در شعر دوران مشروطیت طرح این قسم قافیه توسط علیقلی وزیری انجام شد. (← قافیه) بعدها این قسم قافیه در اشعار کودکان* راه یافت.

در اشعار انگلیسی نیز قافیه ناقص بیشتر در اشعار عامیانه و کودکانه رواج دارد. اما گاه شعرانی چون ویلیام بلیک و هنری وان آن را در اشعار غنائی (← شعر غنائی) خود به کار گرفته‌اند.

به عنوان نمونه برای این قسم قافیه در انگلیسی می‌توان هم قافیه شدن کلمات other و powder را ذکر کرد که در آنها th و d فقط از حیث صوت قربت دارند.

Form قالب / شکل / فرم

در لغت به معنی شکل، هیئت، آلتی که جسمی شکل‌پذیر را در داخل یا خارج آن نهاده به

قافیه مذکر / قافیه تک‌هجانی Masculine Rhyme

این شکل قافیه* خاص وزن ضربی* در شعر* انگلیسی است و آن است که کلمات قافیه هر یک تنها از یک هجا*ی تکیه‌دار یا محکم تشکیل شده باشد، مثل کلمات Cat_hat در سطور زیر:

He has many friends, laymen and clerical,
Old Foss is the name of his cat;
His body is perfectly spherical,
He weareth a runcible hat.

(Edward Lear)

قافیه مصنوع / معیوب Slant Rhyme/

Synthetic Rhyme / Forced Rhyme

چنانچه یکی از دو کلمه قافیه* در تلفظ متحمل تغییر شود تا بتواند با قرینه خود هم قافیه بشود، آن را قافیه مصنوع گویند، مثل دو کلمه «سالخورده» و «کرد» در بیت* زیر:

چه گفت آن سراینده سالخورده
چو اندرز انوشیروان یاد کرد

در این مثال «سالخورده» «سالخَرده» تلفظ می‌شود.

و:

من غم تو می‌خورم تو غم مخور
بر تو من مشفق‌ترم از صد پدر
«مخور» و «پدر»

در انگلیسی شاعر معاصر آگدن ناش از این قسم قافیه تأثیری خنده‌ناک خلق می‌کند:

Farewell, Farewell, You old rhinoceros
I'll stare at something less prepoerous

می‌توان افزودن حرف a را در کلمات mile_a

و a stile ذکر کرد.

قافیه معموله (← قافیه)

قافیه معیوب (← قافیه)

صورت آن آلت درآورند، تن، بدن، و نیز آلت ریختن مجسمه و زینت آلات که براساس شکل اولی ساخته شده، آمده است. در اصطلاح ادبیات، قالب به طور کلی شکل بیرونی اثر است، اما برخی آن را به معنی نوع ادبی (→ انواع ادبی) (مثلاً قالب رمان*، قالب داستان کوتاه* و غیره)، و پاره‌ای دیگر به مفهوم الگوهای وزنی (→ وزن)، تعداد مصراع*، یا بیت* و مسائلی نظیر اینها به کار برده‌اند، (مثلاً قالب مستزاد*، قالب قصیده*، و قالب غزل* و غیره).

اما به معنی خاص هرگاه از قالب آثار ادبی سخن به میان می‌آید، شکل ظاهری و ساختمان و همچنین سبک* آن آثار مورد نظر است.

در ادبیات کلاسیک (→ کلاسیسیسم)، رعایت حدود و قواعد قالبهای ادبی و هماهنگی آنها با محتوای اثر، همواره مطمح نظر شعرا و نویسندگان بوده است. در ادبیات فارسی، برای مثال اشعار غنائی (→ شعر غنائی) و عاشقانه در قالب غزل، اشعار روایتی (→ شعر روایتی) در قالب مثنوی*، و مرثی (→ مرثیه) و مدحیات (→ مدیحه) در قالب قصیده سروده شده است.

در ادبیات کلاسیک غرب نیز حفظ قواعد انواع شعر از قبیل تراژدی*، حماسه*، و کمدی* از جمله ضروریات به شمار آمده است به طوری که شاعر برای بیان موضوعهای مختلف، ظرفهای معینی پیش رو داشته است؛ هرگاه قصد روایت* داستانهای (→ داستان) رزمی و حماسی با ابعاد مکانی و زمانی وسیع داشته به قالب

حماسه* روی آورده است، و وقتی میل به روایت داستان شکست انسانهای بزرگ کرده، قالب تراژدی* را برگزیده است و در هر مورد ملزم به رعایت اصول این قالب‌ها بوده است. این طرز تفکر و استنباط از قالب با ظهور رمانتیسم* دگرگون شد. شعرای رمانتیک به جای پیروی از شکلهای خاص برای موضوع‌های خود، قالب شعر را برخاسته از محتوا و موضوع آن تعبیر می‌کردند. کالریج، منتقد و شاعر برجسته رمانتیک، به صراحت برای قالب دو قسم قائل می‌شود؛ قالب ساختگی (mechanical form) و قالب زنده* یا طبیعی (organic form).

قالب ساختگی همان است که در ابتدا تعریف شد. اما قالب طبیعی شکل طبیعی و خودجوشی است که به موازات رویندگی شعر، از درون رشد می‌کند و کمال آن با کمال شکل بیرونی شعر هم جهت و همزمان است. بنابراین نظریه هر اثری همچون موجودی زنده از نقطه معنایی زاده می‌شود و در جریان رشد، شکل و قالب* متناسب خود را پیدا می‌کند.

این نظریه اصلاً در رساله فدروس / افلاطون مطرح شد. در رساله مذکور، سقراط جریان سخنرانی را با رشد موجود زنده مقایسه می‌کند. بعدها، کالریج شاعر و منتقد رمانتیک (→ رمانتیسم) انگلیسی این نظریه را توسعه داد.

به عقیده کالریج، شعر همچون یک رُستنی به کمک نیروی درونی‌اش شکلی خاص به خود می‌گیرد و در نهایت قالبی متناسب پیدا می‌کند، از اینرو نمی‌توان قالب معین و پیش

می‌شود، آن را اتاقی چهار دیواری فرض می‌کند یا در زمان شکسپیر که صحنه تماشاخانه‌ها به صورت سکوی مدّوری بود، تماشاگران، صحنه نمایش* را بی‌آنکه حقیقتاً دیواری داشته باشد، اتاقی با چهار دیوار فرض می‌کردند. کار بُرد شعر سپید* در نمایشنامه‌های مذکور و نحوه استفاده از حدیث نفس* نیز از جمله این قراردادها می‌باشند. همچنین، فرض این نکته از سوی تماشاگر که حوادث روی صحنه تماشاخانه، که در زمانی کمتر از دو الی سه ساعت رُخ می‌دهد، بیانگر حوادثی است که در مکانهای مختلف و در طول سالهای درازی اتفاق افتاده است، نوعی قرارداد محسوب می‌شود.

اصطلاح انگلیسی convention به معنی سنت نیز به کار می‌رود. سنت به اصول و قواعد پذیرفته شده‌ای اطلاق می‌شود که همواره به صورت موضوع، قالب* یا صنعتی خاص در آثار ادبی تکرار می‌شود. برای مثال، قالب خاص غزل* و قصیده* در شعر فارسی با استفاده از شخصیت قراردادی* مثل سرباز لافزن* در نمایشنامه‌های انگلیسی دوران الیزابت* از جمله سُنن پذیرفته شده ادبی به شمار می‌آیند.

برخورد نویسندگان و شعرا با سُنن ادبی همیشه یکسان نبوده است. گاه شاعر یا نویسنده‌ای نوآور با تغییر و تحوّل در سُنن کهن، آن سنت را در خدمت اندیشه‌ای نو به کار می‌گیرد و در این صورت اقدام به بدعت‌گذاری (← بدعت) می‌کند. در ادبیات معاصر فارسی، نیمایوشیخ از جمله کسانی است که با مایه گرفتن از سنت اوزان عروضی

ساخته‌ای را بر آن تحمیل کرد. نظریه قالب زنده که مورد قبول رماتیک‌ها بسود، خلاف نظریه نوکلاسیک‌ها (← نوکلاسیسیسم) است زیرا پیروان مکتب نوکلاسیک معتقدند شکل هر اثر باید طبق قواعد پیش بینی شده و بیرونی بوجود بیاید. در قرن بیستم، پیروان مکاتب مختلف ادبی نظریات متفاوتی نسبت به اهمیت قالب شعر ابراز کرده‌اند. برخی مثل پیروان مکتب پاراناس* شکل ظاهری شعر و زیبایی قالب را که ناشی از کاربرد صناعات و فنون شعری است، مقدّم بر محتوا می‌دانند. در میان آثار شعرای نوپرداز دهه ۵۰-۴۰ ایران نیز نمونه‌هایی از این گرایش را می‌توان پیدا کرد. اما دسته‌ای دیگر، از جمله پیروان مکاتب ادبی سمبولیسم* و سوررئالیسم* قالب شعر را معلول کیفیت درونی شعر و عاملی ثانوی تلقی می‌کنند. اینان میزان توفیق شاعر را وابسته به چگونگی القاء و ارائه دقیق احساسات، عواطف و تفکرات خود می‌دانند.

قالب زنده (← قالب)

قالب ساختگی (← قالب)

قالب طبیعی (← قالب)

قاموس (← واژه، واژگان)

قدرت عمل (← کاربرد زبان)

قرارداد / سنت Convention

قرارداد در اصطلاح ادبیات و هنر به شگردها و شیوه‌هایی اطلاق می‌شود که هنرمندان به ضرورت از آنها برای بیان مقاصد خود بهره می‌گیرند. برای مثال بنا بر یک قرارداد تلویحی تماشاگر هنگام تماشای نمایشنامه*‌های شکسپیر که در فضائی سه دیواری اجرا

(← وزن) شعر کهن فارسی و ایجاد تحوّل در این اوزان بدعتگذاری کرد. نیمایوشیج، ضمن پیروی از اوزان کهن شعر، خود را از قید تعداد ثابت پایه‌ها (← پایه) رها کرد. برای مثال شعر «می تراود مهتاب» را در بحر زمل مخبون سروده است اما تعداد پایه‌ها بنا به تناسب حالات و ذهنیات شاعر در سطور مختلف، متفاوت است:

می تراود مهتاب

فاعلاتن فع لات

می درخشد شبتاب

فاعلاتن فع لات

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس
ولیک

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات

غم این خفته چند

فاعلاتن فعلات

خواب در چشم ترم می شکند

فاعلاتن فع لاتن فعلن...

(یوبنی)

در ادبیات انگلیسی، نمونه درخشان سنت شکنی را در اشعار ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک (← رمانتیسیم) می توان یافت. وردزورث در بسیاری از اشعار خود، زبان ساده و زنده مردمان روستایی را جایگزین زبان ادبی شعر کرد.

در نمایش* نیز، نمونه برجسته سنت شکنی به کارگیری شعر سپید* به جای شعر مقفی در نمایشنامه‌های شکسپیر و همچنین جایگزین کردن سنن نمایش ناتورالیستی (← ناتورالیسم) به جای سنن نمایشنامه نویسی کلاسیک* و نوکلاسیک* است.

گفتنی است که هر سنتی معمولاً در بدو پیدایش بدعت* به شمار می آید و رفته رفته به سبب تکرار، به سنت تبدیل می شود.

قوافل بسته (← نقد نوین)

قوافل دقیق (← نقد نوین)

قوافل متواتر (← بن فکنی)

قصه عامیانه / حکایت عامیانه

Folk Tale

به قصه‌های کهن اطلاق می شود که به صورت شفاهی یا مکتوب در میان هر قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. قصه عامیانه گونه‌های متنوعی از اساطیر (← اسطوره) بدوی، قصه‌های پریان (marchen) تا قصه‌های مکتوبی را که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است (مثل قصه‌های هانس کریستین آندرسن) در برمی گیرد.

بسیاری از قصه‌های عامیانه در دست نویسندگان به صورت قصه‌های مکتوب و ادبی بازنویسی شده‌اند مثل قصه حسن کچل در فارسی و قصه‌های سفیدبرفی و سیندرلار در ادبیات غرب. برخی حکایتهای کاتربری / چاسر یا قصه طوطی و بازرگان در مثنوی مولوی نیز از قصه‌های عامیانه اقتباس شده‌اند. در اینجا به عنوان نمونه قصه سه عیاش که در حکایت آموزش فروش از حکایتهای کاتربری نقل شده است، بازگو می شود:

سه عیاش که از سپیده سحر تا نیمه‌های شب اوقات خود را به شرابخواری و هرزه گردی می گذرانند با خبر می شوند که مرگ در دهکده مجاور به کوچک و بزرگ رحم نمی کند و همه را از دم تیغ می گذرانند. سه عیاش ماجراجو عزم آن می کنند تا به دهکده مذکور بروند و مرگ را یافته، او را از پای در آورند.

دوم آن با مصراع‌های دوم سایر بیت * هم قافیه * باشد. حداقل بیت‌های قصیده را بین سیزده تا بیست دانسته‌اند و حداکثری برای ابیات آن ذکر نشده است اما قصیده‌هایی از خاقانی در دست است که عدد بیت‌های آن از دویست و سیصد نیز در می‌گذرد.

قصیده نخستین نوع شعری است که به تقلید از ادبیات عرب وارد ادبیات شده است. شعرای دوره نخستین مستقیماً از شکل قصیده شعرای عرب گرفته‌برداری می‌کردند. شعری چون ابونواس، ابوتمام، و متنبی مورد تقلید قصیده‌سرایان پارسی‌گوی اولیه مثل رودکی، عنصری، معزّی و منوچهری بودند. موضوع قصاید نخستین به تأسی از قصیده‌های عربی وصف شراب، شتر و اسب و بیابان، وصف کعبه و مراسم دینی، گریه بر اکلال و دمن، بیان عادات عرب و حتی تشبیهات (← تشبیه) و استعارات (← استعاره) آنها بود. بعدها بین قصیده عرب و فارسی تفاوت‌هایی حاصل شد که قصیده فارسی را شعری درونگرا با معشوق پنهانی معرفی کرد. در قصاید قدیم فارسی وحدت موضوع دیده می‌شود اما رفته‌رفته در دوره‌های تیموری و صفوی که قصیده از رواج و رونق افتاد و غزل * رواج یافت، این وحدت موضوع در قصیده کمرنگ شد. همچنین قصیده در ادوار نخست عمده‌تأثیر محور مدح * ممدوح استوار بود ولی رفته‌رفته موضوعات دیگر به آن راه می‌یافتند. لحن * قصیده‌های سنتی حماسی (← حماسه) است و در آن از مدح و مفاخر * و ذم سخن می‌رود.

(۲۵۷-۲۵۶ الف الف)

آنها در سر راهشان به دهکده، به پیرمردی فرتوت و ژنده‌پوش برمی‌خورند که از درازی عمر خود و بی‌توجهی مرگ نسبت به خودش ناله می‌کند. سه ماجراجوی شرابخواره با تهدید از او محل اختفای مرگ را می‌پرسند. پیرمرد به آنها می‌گوید که مرگ در بیشه‌ای زیر یک درخت ایستاده است. هر سه رفیق با شتاب به سوی بیشه روانه می‌شوند اما آنجا به جای مرگ، چشمشان به کومه‌ای از زر و طلا می‌افتد. برق طلا چنان هوش از سر آنان می‌رباید که هدف اصلی را فراموش کرده به فکر بردن طلاها می‌افتند و تصمیم می‌گیرند این کار را شبانه انجام دهند. پس جوانترین رفیق برای خرید شراب به شهر می‌رود. در این حال دو نفر باقیمانده تصمیم می‌گیرند تا رفیق سوّم را در جریان کشتی با خنجر از پای آورند و بدین ترتیب سهم بیشتری از طلاها را تصاحب کنند. از آن طرف، رفیق سوّم هم به فکر توطئه‌ای می‌افتد تا دو رفیق دیگر را از بین ببرد و به این منظور دو ظرف شراب را آغشته به سمّی مهلک می‌کند و باز می‌گردد تا به رفیقانش بدهد. دو رفیق طبق نقشه قبلی شریک سوّم را به هلاکت می‌رسانند و سپس به عنوان جشن این پیروزی، حتی پیش از آنکه جسد او را دفن کنند، به نوشیدن شرابها می‌پردازند و در حال، هلاک می‌شوند.

قصه‌های پریان (← قصه عامیانه)

Quasida/Ode

قصیده

در لغت از قصد مشتق است و آن به معنی توجه و روی نهادن به چیزی و جایی است و در اصطلاح شعر * می‌است که مصراع * اول و

مدح یا هجو می‌کشاند. نمونه:

گفتم که «از دلم بنشان تو شرار غم»

گفتا «شرار غم که نشاند به جز شراب»

گفتم «خورم شراب؟ چه گویی؟ صواب هست؟»

گفتا «ثنای دولت سلطان خوری، صواب»

اگر این تخلّص استادانه و زیبا انجام شود

شعر را دارای صنعت حسن تخلّص نامند:

خلق گویند برو دل به هوای دگر نه

نکنم خاصه در ایام اتابک دو هوایی

سعدی

- پیکره اصلی قصیده که شاعر در آن به مدح

ممدوح می‌پردازد و با اغراق* او را به صورت

یک قهرمان حماسی و موجودی مافوق

طبیعی که اعمال محیرالقولی انجام داده است

توصیف می‌کند.

- شریطه که ابیات پایان شعر است و در آن

شاعر به صورت جملات شرطی ممدوح را

دعا گوید، مثلاً:

تا عاشقان به شعر بتان را وصف کنند:

که ماه سرو قامت و گه سرو مشک خال

جاوید باد ملک خداوند روزگار

در نور او همیشه دل خواجه چون نوال

ناصر خسرو

(الف الف مصر ۲۷۰-۲۶۸)

در تاریخچه قصیده، نکته مهم آن است که

ایرانیان قصیده را از اعراب آموختند و آن را از

لحاظ کلامی به درجه اعلای فخامت و از

لحاظ معنی به متنه‌ای جزالت رساندند.

شعرای دوره نخستین مستقیماً از شکل

قصیده شعرای عرب گرفته‌برداری می‌کردند.

شعرایی چون ابونواس، ابوتمام، و متنبی

مورد تقلید قصیده سرایان پارسی‌گوی اولیه

از حیث ساختمان قصیده از بخش‌های زیر

تشکیل می‌شود:

- تشبیب یا نسیب یا تغزل (tashbib; nasib)

تشبیب در لغت یاد ایام جوانی کردن است و

نسبب در لغت غزل گفتن و شرح احوال عاشق

و معشوق را بیان داشتن است.

این مقدمه در مدح معشوق و توصیف

زیبایی‌های طبیعت و وصف مجلس بزم و از

این قبیل است. گفته می‌شود این بخش

همانست که بعدها به صورت مستقل به غزل

تبدیل گردید. نمونه از تشبیب بهاریه فرخی:

بهار تازه دمید ای به روی رشک بهار

بیا و روز مرا خوش کن و نبید بیار

همی به روی تو ماند بهار دیبا روی

همی سلامت روی تو و بقای بهار

بهار اگر نه ز یک مادر است با تو چرا

جو روی تست به خوشی رنگ و بوی و نگار

بهار تازه اگر دارد بنفشه و گل

ترا دو زلف بنفشه است و هر دو رخ گلزار

رخ تو باغ منست و تو باغبان منی

مده به هیچکس از باغ من گلی زنهار...

قصیده‌ای که تغزل یا نسیب نداشته باشد و

مستقیماً به مدح ممدوح بپردازد قصیده

مقتضب یا محدود نامیده می‌شود. نمونه

قصیده معروف عنصری به مطلع*:

چنین نماید شمشیر خسروان آثار

چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار

- تخلّص یا گریزگاه (transition- verse): یک یا

دو بیت است که در پایان نسیب و برای ورود به

موضوع اصلی قصیده (مثلاً مدح یا هجو یا

غیره) می‌آید و در تغزل یا معشوق یا ضمن

وصف طبیعت سخن را به شخص موضوع

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
 نامه اهل خراسان به بر خاقان بر
 نامه‌ای مطلع آن رنج تن و آفت جان
 نامه‌ای مقطع آن درد دل و خون جگر
 نامه‌ای بر رقصش آه عزیزان پیدا
 نامه‌ای در شکنش خون شهیدان مضمّر
 تاکنون حال خراسان و رعایا بوده است
 بر خداوند جهان خاقان، پوشیده مگر
 نی نبوده است که پوشیده نباشد بروی
 ذره‌ای نیک و بدونه فلک و هفت اختر
 کارها بسته بی شک در وقت و کنون
 وقت آنست که راند سوی ایران لشکر
 والخب...

(شراف)

نمونه دیگر، قصیده بهارویه از سعدی است
 که ابیاتی از آن به عنوان نمونه نقل می‌شود:
 علم دولت نوروژ به صحرا برخاست
 زحمت لشکر سرما ز سرما برخاست
 بر عروسان چمن بست صبا هر گهری
 که به غواصی ابراز دل دریا برخاست
 تاراباید گله قاقم برف از سرکوه
 یزک [دزد] تابش خورشید به یغما برخاست
 طبق باغ پر از نقل و ریاحین گردید
 لشکر آن را که زمین از تف سرما برخاست
 این چه بوئیست که از ساحت خلیج بدمید؟
 وین چه بادیست که از جانب یغما برخاست
 چه هواییست که خلدش به تحسّر بنشست؟
 چه زمینی است که چرخش به تولا برخاست
 طارم اخضر از عکس چمن حمرا گشت
 بسکه از طرف چمن لؤلؤ لالا برخاست
 موسم نغمه چنگست که در بزم صبح
 بلبلان راز چمن ناله و غوغا برخاست

مثل رودکی، عنصری، معزی، و منوچهری
 بودند. موضوع قصاید نخستین به تأسی از
 قصیده‌های عربی وصف شراب، شتر و اسب و
 بیابان، وصف کعبه و مراسم دینی، گریه بر اطلال
 و دمن، بیان عادات عرب و حتی تشبیهات
 (← تشبیه) و استعارات (← استعاره) آنها بود.
 بعدها بین قصیده عرب و فارسی تفاوت‌هایی
 حاصل شد که قصیده فارسی را شعری
 درونگرا با معشوق پنهانی معرفی کرد. در
 قصاید قدیم فارسی وحدت موضوع دیده
 می‌شود اما رفته رفته در دوره‌های تیموری و
 صفوی که قصیده از رواج و رونق افتاد و
 غزل* رواج یافت، این وحدت موضوع در
 قصیده کمرنگ شد. همچنین قصیده در ادوار
 نخست عمدتاً بر محور مدح* ممدوح استوار
 بود ولی رفته رفته موضوعات دیگر به آن راه
 یافتند. لحن* قصیده‌های سنتی حماسی
 است و در آن از مدح و مفاخره* و ذم سخن
 می‌رود.

(صص ۲۵۷-۲۵۵، الف الف)

از شعرای قصیده گوی فارسی، منوچهری،
 فرخی، عنصری، خاقانی، و انوری شهرتی
 بیش از دیگران دارند.

پس از آنکه دوره استیلای ترکمانان غز (در
 اواخر عهد سنجر) بر ولایات خراسان پایان
 یافت، مردم خراسان به احمد سلیمان، والی
 سمرقند متوسل شدند و خواجه کمال الدین را
 که از معتمدان سنجر بود به سوی او روانه
 کردند. انوری نیز در همین دوران، قصیده‌ای
 در تحریک و تشویق احمد سلیمان سرود و
 توسط کمال الدین به خدمت فرستاد که ابیاتی
 از آن در زیر نقل می‌شود:

بوی آلودگی از خرقه صوفی آمد
سوز دیوانگی از سینه دانا برخاست
از زمین ناله عشاق بگردون برشد
وزثری نعره منان به ثریا برخاست
عارف امروز به ذوقی بر شاهد بنشست
که دل زاهد از اندیشه فردا برخاست
والخ...

آنگونه که از تحقیقات ادب‌ابر می‌آید، پس از اسلام اصطلاح چکامه* و چامه برای قصیده و غزل* به طور یکسان به کار می‌رفت، اما رفته‌رفته چکامه برای غزل و چامه برای قصیده معمول شد.

(زس)

در سنت ادبی غرب، قسمی شعر فخیم راکه ode نامند تقریباً با قصیده یا چامه برابر است و آن شعری غنائی (← شعر غنائی) و طولانی است که ساختاری محکم و سبکی (← سبک) والا دارد. (این قالب شعر را می‌توان به تقریب برابر قصیده قرار داد. بر این اساس از انواع آن در ادبیات غرب تحت عنوان قصیده نام برده شده است.) قصیده به موضوعات جدی و وزین اختصاص دارد. این قالب شعر در ادبیات انگلیسی به پیروی از قصیده‌های پندار، شاعر یونان باستان، و هوراس، شاعر روم باستان رواج یافت.

ساختمان قصیده در سنت ادبی غرب، به صورت پاره شعر*های متعدد است. تنوع و تفاوت در شکل و ساختمان این پاره شعرها، سبب پیدایش اشکال متنوع در قصیده شده است. رایجترین اشکال قصیده در شعر غربی از این قرار است: قصیده پنداری* قصیده بی‌قاعده* و قصیده هوراسی*.

قصیده آزاد (← قصیده بی‌قاعده)

قصیده بالقاعده (← قصیده پنداری)

قصیده بی‌قاعده / آزاد Irregular Ode

رایج‌ترین شکل قصیده* در ادبیات انگلیسی است. این نوع قصیده را ابراهام کالی، شاعر قرن هفدهم رواج داد.

قصیده بی‌قاعده به پیروی از قصیده‌های پنداری (← قصیده پنداری) بوجود آمد و مانند آن، از ساختمانی پاره‌پاره (← پاره شعر) تشکیل شده است. اما این پاره شعرها، نظم قصیده‌های پنداری را ندارد به این معنی که هر پاره شعر به مناسبت تغییر موضوع یا حال و هوا* از حیث تعداد و طول سطرها و طرح قافیه* الگوی متفاوتی دارد.

یکی از نمونه‌های درخشان قصیده بی‌قاعده، چکامه "Intimation of Immortality" اثر ویلیام وردزورث است که قسمتی از آن به عنوان نمونه در زیر نقل می‌شود:

I

There was a time when meadow, grove, and
stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; - Turn
wheresoe'er
I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no
more.
The Rainbow comes and goes
And lovely is the Rose,
The Moon doth with delight
Look round her when the heavens are bare,
Waters on a starry night
Are beautiful and fair;
The sunshine is a glorious birth;

Not by the act?
Or masked man, if valued by his face,
Above his fact?
Here's one outlived his peers,
And told forth fourscore years;
He vexed time, and busied the whole state,
Troubled both foes and friends,
But ever to no ends.
What did this stirrer, but die late?
How well at twenty had he fallen or stood!
For three of his fourscore, he did no good.
(Ben Jonson/ To ...Sir Lucius Cary and Sir H.
Morison)

قصیده محدود (← قصیده)

قصیده مقتضب (← قصیده)

قصیده هوراسی Horation Ode

شکلی از قصیده* غربی است که شاعر
موضوع، لحن* و قالب* آن را به پیروی از
قصیده‌های هوراس، شاعر روم باستان
می‌سراید.

قصیده هوراسی، به جای هیجان و شور
قصیده پیندار*ی از وقار، سنگینی و تفکر
برخوردار است. ساختمان قصیده هوراسی
هم‌پاره شعر (Homostrophic) است یعنی تمام
قصیده در قالب پاره شعر*های همگون
سروده می‌شود. برای نمونه آندرومارول
شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) در
قصیده هوراسی که به مناسبت بازگشت
کرامول از ایرلند سروده است، تمام شعر را در
پاره شعرهایی که از حیث الگوی وزنی (←
وزن) و طرح قافیه* یکنواخت است، سروده
و هر پاره شعر تکرار الگوی یکسانی است، به
عنوان مثال:

The forward youth that would appear
Must now forsake his Muses dear,
Nor in the shadows sing
His numbers languishing:

But yet I know, where'er I go,
That there hath past away a glory from the
earth.

قصیده پینداری / یا قاعده Pindaric/Regular Ode

شکلی از قصیده* در ادبیات غرب در تقلید از
قصیده‌های پیندار، شاعر اهل تب، است.
قصیده پینداری از تکرار منظم سه
پاره شعر*، یعنی گردان (strophe)، واگردان
(antistrophe) و سکون (epode) تشکیل می‌شود.
گردان و واگردان الگوی یکسانی دارند اما پاره
شعر سکون الگوی متفاوتی دارد. توضیح
آنکه پاره گردان هنگام چرخش رقصندگان یا
همسرایان* به یک طرف و واگردان هنگام
چرخش به طرف مخالف و سکون هنگامی که
همسرایان بی حرکت می‌ایستادند، اجرا
می‌شده است. نمونه:

THE TURN

Brave infant of Saguntum, clear
Thy coming forth in that great year,
When the prodigious Hannibal town.
Thou, looking then about,
Ere thou wert half got out,
Wise child, didst hastily return,
And madest thy mother's womb thine urn.
How summed a circle didst thou leave mankind
Of deepest lore, could we the center find!

THE COUNTER TURN

Did wiser nature draw thee back,
From out the horror of that sack,
Where shame, faith, honour, and regard of
right
Lay trampled on; the deeds of death and night,
Urged, hurried forth, and hurled
Upon the affrighted world:
Sword, fire, and famine, with fell fury met;
And all on utmost ruin set;
As, could they but life's miseries foresee,
No doubt all infants would return like thee

THE STAND

For, what is life, if measured by the space,

هر کجا در دمندی از سر شوق
گوش بر ناله حمام کند
چارپایی بر آورد آواز
و آن تلذذ بر او حرام کند
حیف باشد صغیر بلبل را
که ز فیر خر از دحام کند
کاش بلبل، خموش نشستی
تا خر آواز خود تمام کند

سعدی

علاوه بر سعدی، انوری و ابن یمن در قرون گذشته و در دوران معاصر پروین اعتصامی در قطعه سرایی شهره‌اند.

(ص ۲۹۰ الف الف)

قطعه، از نظر استقلال معنایی و ساختار*ی به پاره شعر در سنت شعری غرب شباهت دارد.

قطعه نوعی (← انواع ادبی)

Palindrom

قلب / باشکونکی

قلب در لغت به معنی دیگرگون کردن چیزی را، واژگون ساختن چیزی را. در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) از جمله آرایه‌های بیرونی (← آرایه بیرونی) است «که از پیش و پس و در هم ریختگی آوایی در دو واژه آرایه‌ای پدید آید، به گونه‌ای که یکی از دو واژه که آنها را پایه می‌نامیم، باشکونه دیگری باشد.»

(زس ۳-ص ۶۵)

این آرایه در زبان فارسی از چند نوع است:
- قلب کس: آن است که یک پایه یکسره «باشکونه پایه دیگر باشد» (زس ۳ ص ۶۶)
بطوریکه اگر حروف یکی از پایه‌ها را از آخر به اول بچینند پایه دیگر بدست آید. برای

This time to leave the books in dust,
And oil th'unused armour's rust,
Removing from the wall
The corslet of the hall.
("An Horatian Ode Upon Cromwell's Return from Ireland")

Fragment

قطعه

در لغت پاره‌ای از چیزی، تکه، دانه، عدد. در شعر* فارسی، چند بیت* هم وزن* و هم قافیه* است که قافیه را در مصراع* اول بیت اول رعایت نکنند و در آن از مضمون* واحدی بحث کنند. مانند:

ابر و باد و مه خورشید و فلک در کارند
تا توانی به کف آری و به غفلت نخوری
همه از بهر تو سرگشته و فرمانبردار
شرط انصاف نباشد که تو فرمان نبری
(گلستان/ سعدی)

و نیز:

دوستی گفت «صبر کن زیراک
صبر کار تو خوب زود کند
آب رفته به جوی باز آرد
کار بهتر از آن که بود کند»
گفتم «آب اربه جوی باز آید
ماهی مرده را چه سود کند؟»

انوری

از حیث معنی در مجموع شعری است که بیانگر معنی و مقصود واحدی باشد. قطعه معمولاً متضمن پند و شکایت، حکمت یا تقاضائی است و گاه خود قسمتی از قصیده* را تشکیل می‌دهد.

در صورتی که قطعه از دوبیت تشکیل شده باشد آن را می‌توان به واسطه وزن از دوبیتی* یا رباعی* متمایز ساخت.
نمونه‌های دیگر:

نمونه:

مانند سحبان و سبجان در بیت* زیر:
توان در بلاغت به سحبان رسید
نه در کنه بی چون سبجان رسید

سعدی

یا در کلمات رشک و شکر در این بیت:

رشک قدرت برد سپهر و نجوم
شکر فتحت کند بلاد و دیار

در ادبیات انگلیسی عنوان یکی از
رمان*های ساموئل باتلر Erewon است که در
واقع معکوس بعض کلمات nowhere می‌باشد.

- قلب مُجَنَّب: کلمه‌های قلب شده در ابتدا و
انتهای مصرع واقع می‌شود:

گنج دولت دهد گزارش جنگ
رای نصرت کند حمایت یار

برای این قسم قلب در بلاغت غرب معادل
مستقلی وجود ندارد و نمونه آن همان است
که برای قلب بعض ذکر شد.

این نکته قابل تأمل است که قلب در
اصطلاح بدیع فرنگی از حیث نامگذاری
کلی‌تر می‌باشد و فاقد تنوعات قلب در زبان
فارسی است. از اینرو نمونه‌هایی که تحت
عنوان قلب مستوی یا palindrom ذکر شد انواع
مختلفی را در بر دارد که در زبان فارسی برای
بعضی از آنها نامی مستقل قائل شده‌اند.

قلب بعض (- قلب)

قلب کل (- قلب)

قلب مُجَنَّب (- قلب)

قلب مستوی (- قلب)

قلب نحوی (- عکس نحوی)

قواعد تقطیع (- تقطیع)

قوم‌نگاری (- زیان‌شناسی)

قوم‌نگاری ارتباطات (- زیان‌شناسی جامعه‌شناسیک)

هست انیس کریم، ور نشناسی

زود بخوان باشگونه میرک سینا.

(امیر علی یوزی تکین به نقل از حدائق السحر

و ترجمان البلاغه)

شاهد دو پایه «انیس کریم» و «میرک سینا» است.

- قلب مستوی: این همانست که با palindrom در

اصطلاح بدیع فرنگی برابر است و آنست که

مصرع* یا جمله‌ای را اگر باشگونه کنند،

همان سخن بدست آید. برای نمونه:

رامش مرد گنج باری و قوت

تو قوی را به جنگ در مشمار

اگر حروف هر مصرع را از آخر به اول

بخوانیم باز همان مصرع بدست می‌آید.

و نیز:

شو همره بلبل به لب هر مهوش

شکر به ترازوی وزارت برکش

که اجزاء هر مصرع اگر برعکس شود،

تفاوتی ایجاد نمی‌شود.

نمونه از متون (- متن) انگلیسی:

"Madam, I'm Adam"

"Able was I ere I saw Elba"

"A man, a plan, a canal - panama!"

straw? No, too stupid a fad; I put soot on
warts!

نوعی قلب نیز وجود دارد که عددی است

مثل
add 132 to 321 to form the total 363.

همانگونه که پیداست این عبارات از قلب

ترتیب سه عدد ۱ و ۲ و ۳، و نیز از مضرب ۲ و

۳ تشکیل شده است: ۱۳۲ برعکس ۳۲۱ است،

و ۳۶۳ از هر دو طرف یکسان خوانده می‌شود.

- قلب بعض (anagram): آن است که بعضی

حروف در دو کلمه معکوس، و ازگون شود،

قهرمان (→ شخصیت اصلی)

قهرمان تراژدی

Tragic Hero

به شخصیت اصلی* در تراژدی*های کلاسیک
(→ کلاسیسیسم) که از بین مردان و زنان بزرگ
(مثل شاه و ملکه) انتخاب می‌شدند.

بناباه تعریف ارسطو، حُسن انتخاب قهرمان
تراژدی عامل برانگیزاننده دو عاطفه ترس و
رقت در تماشاگر است. به این خاطر قهرمان
تراژدی نباید انسانی کاملاً بی‌عیب باشد بلکه
باید در عین عظمت و قدرت، از نقطه ضعفی
مثل غرور* برخوردار باشد که نهایتاً سبب
سقوط و نگوینختی‌اش بشود. اما در مجموع
قهرمان تراژدی انسانی بهتر و برتر از

انسان‌های عادی است. این نگرش نسبت به
برتری قهرمان تراژدی تا اواخر قرن هفدهم
در انگلستان ادامه داشت اما در نمایشنامه*های
دوران الیزابت* تنها همین جنبه رعایت
می‌شد و خصوصیت دیگر قهرمان تراژدی در
تعریف ارسطو، یعنی «بهتر بودن» او، در اکثر
تراژدی‌های این دوران مثل ریچارد سوم و
مکبث/شکسپیر رعایت نشده است.

از قرن هجدهم به بعد خصیصه برتر بودن
قهرمان تراژدی نیز فراموش شد و انسان عادی
در مقام شخصیت اصلی تراژدی قرار گرفت.

قیاس حتی (→ حسّامیزی)

قید (→ قافیه)



کاتالکتیک (← بحر مزاحف)

کاربرد زبان / قدرت عمل Performance

اصطلاحی در زبان‌شناسی* که توسط نوآم چامسکی طرح گردید و در مقابل توانش زبانی* به کار می‌رود. کاربرد زبانی به استفاده واقعی از زبان در شرایط عینی عطف می‌کند. هدف چامسکی از طرح این اصطلاح ناظر به اجرای فیزیکی نظام زبانی است بر حسب آنچه گفته یا نوشته می‌شود. با این رویکرد جمله «من از گل خوشم می‌آید» برای نمونه هم یک ماهیت انتزاعی و ذهنی دارد یعنی دربرگیرنده پیامی برای کسانی است که از توانش خاص زبان فارسی برخوردارند، و هم عبارت است از مجموعه اصوات و حروفی که قابلیت تولید مجدد یا بکارگیری توسط گویندگان بشمارای در آن زبان را دارد.

اما کاربرد زبانی به دلیل تفاوت‌هایی که افراد در سبک* و سیاق سخن گفتن دارند، جلوه‌های متنوعی دارد. اگرچه کاربرد صحیح زبانی در انتقال معنا اهمیت بسیار دارد، وجود خطا در کاربرد زبان به معنی فقدان توانش زبانی نمی‌باشد. لغزش‌های کاربردی زبان ممکن است بدلائیل مختلفی چون خستگی،

بیماری، یا نشنگی اتفاق بیفتد.

توانش زبانی عموماً مورد توجه زبان‌شناسان است اما کاربرد زبانی بیشتر حوزه مورد علاقه زبان‌شناسی روانشناختی* است.

تعیین مرز بین توانش زبانی و کاربرد زبانی بسیار مشکل است اما فاصله بین این دو در جریان فراگیری زبان بتدریج رو به کاهش می‌نهد. در حقیقت مفاهیم توانش زبانی و کاربرد زبانی دو جنبه مکمل یکدیگر هستند نه مقابل هم.

(صص ۲۷-۲۶ LT&CS)، (وزوعو)

کاریکاتور Caricature

در لغت شکل و تصویری مضحک که نقاش در ترسیم آن از نکات و دقایق مشخص موضوع استفاده کند و آن نکات و دقایق را بارزتر و بزرگتر نشان دهد در عین حال که تصویر با اصل موضوع شبیه است. در ادبیات، کاریکاتور طرح‌های (← طرح) قلم‌اندازی است که نویسنده آن برخی ویژگی‌های یک شخص بخصوص را به شیوه‌ای مبالغه* آمیز و تمسخرآلود برجسته می‌نماید.

اگرچه کاریکاتور نویسی بیشتر در کم‌دی*

معمول می‌باشد، گاه در تراژدی* نیز می‌توان تصاویری کاریکاتوری از اشخاص فرعی پیدا کرد مثل رودریگو در نمایشنامه اتلّو. در ادبیات انگلیسی کاریکاتورنویسی جایگاهی ویژه دارد. برای نمونه آثار برنارد شاو، گلد اسمیث، بن جونسون، اشعار طنزآلود (← طنز) جان درایدن، الکساندر پوپ، رمان*های هنری فیلدینگ، سمولت، دیکنز، و تاگیری از این حیث غنای خاصی دارند. همچنین شخصیت‌هایی (← شخصیت) چون فالستاف در نمایشنامه هنری چهارم / شکسپیر، رود ریگو در اتلّو / شکسپیر، و شاذول در مک فله کُئو / جان درایدن نمونه‌هایی از شخصیت‌های کاریکاتوری در ادبیات انگلیسی به شمار می‌آیند.

در ادبیات فارسی این شیوه طراحی قلمی توسعه چندانی نیافته است. از جمله نمونه‌های نادر آن توصیفی است که محمدعلی جمال‌زاده در داستان کوتاه* فارسی شکر است از سه تیپ مختلف ارائه می‌دهد. توصیف یکی از شخصیت‌ها به عنوان مثال در زیر نقل می‌شود:

«آقای فرنگی مآب با یخ‌های به بلندی لوله سماوری که دود خطوط آهن‌های نفتی قفقاز تقریباً به همان رنگ لوله سماورش درآورده بود در بالای طاقچه‌ای نشسته و در تحت فشار این یخه که مثل کندی بود که به گردش زده باشند در این تاریک و روشنی غرق خواندن کتاب رُمانی بود.»

Code

کد / رمز

در اصطلاح زبان‌شناسی* معنی کلی رمز و کد

عبارتست از نظام قواعدی که ما را قادر می‌سازد اطلاعات را به شکلی نمادین (← نماد) منتقل کنیم. با این تعریف زبان انسان یک رمز و کد است یعنی از کلماتی تشکیل می‌شود که بگونه‌ای نمادین اندیشه، رویدادها، و اشیاء را در جهان پیرامونمان به ما می‌نمایاند و وقتی در کنار هم قرار بگیرند به ما امکان ایجاد ارتباط می‌دهند. برای فراگیری این رموزها باید قواعد مختلف یا رمزهای فرعی تر subcode حاکم بر آن کدها را مثل آواشناسی*، نحو*، و معناشناسی* زبان فراگیریم. برخی از این قواعد جهان شمول هستند و بین همه زبانها مشترکند اما برخی هم مختص زبان‌های خاصی می‌باشند.

با عنایت به آنچه گفته شد رمز یا کد در حقیقت نظامی از علامت‌ها یا نشانه*ها است. در ارتباط با زبان، کلمات را نشانه تلقی می‌کنیم. این نگرش در زبان‌شناسی نوین و از زمان سوسور رواج یافته است. یکی از ویژگیهای نظام نشانه‌ها آنست که دایم می‌تواند از یک نظام یا رمز اولیه Primary code به نظامی دیگر یعنی رمز ثانویه Secondary code تبدیل شود مثل کدهای مورش که رمز ثانویه می‌باشد. زبان‌شناسان گاهی از فرآیندهایی که ما بواسطه آنها داد و ستد زبانی انجام می‌دهیم با اصطلاح رمزگشایی decoding و کد‌ریزی encoding نام می‌برند. اما این می‌تواند به معنی آن باشد که کنش*هایی مثل گفتن و شنیدن عمدتاً کارهایی مکانیکی می‌باشد. در حالیکه برای درک آنچه دیگران به ما می‌گویند کاری بیش از عمل ساده دهیم. جریان اصوات به کلمات باید انجام دهیم.

لحظه در روند حوادث داستان، از آن بی‌خبر و غافل بوده است.

این اصطلاح را در نقد ادبی * غرب نخستین بار ارسطو ضمن تعریف پیرنگ* تراژدی* پیش کشید (فن شاعری). ارسطو بهترین نوع کشف و وقوف را آن می‌داند که همزمان با واژگونی* موقعیت و وضعیت در تراژدی رخ می‌دهد. نمونه درخشان این فرآیند در تراژدی ادیپ شهریار / سوفوکل رخ می‌دهد. وقتی پس از جستجوی بسیار برای یافتن علتِ بلائی که بر شهر نازل شده، ادیپ به این حقیقت تلخ واقف می‌شود که خود مسبب اصلی همه این بلاها بوده، لحظه کشف و وقوف تراژدی در می‌رسد. در پی این وقوف، ادیپ چشمان خود را در می‌آورد تا به طور نمادین (← نماد) به جهل خویش و بیهودگی کارهایش در مقابله با تقدیری که خدایان برای او مقرر کرده‌اند اذعان کند.

Conflict

کشمکش / جدال

در لغت به معنی کشیدن و رها کردن، از هر سو کشیدن، کشاکش، جدال و ستیزه، خوشی و ناخوشی، غم و شادی، و در اصطلاح داستان* تعارض دو نیرو یا دو شخصیت با یکدیگر است. کشمکش، عنصر مهم در شکل‌گیری پیرنگ* داستان می‌باشد. در هر نوع داستان، خواه ساده باشد خواه پیچیده، به محض خلق شخصیتها، کشمکش نیز به وجود می‌آید. این کشمکش به اشکال مختلف ممکن است ظاهر شود: کشمکش جسمانی (physical): تعارض جسمی میان دو شخصیت؛ کشمکش ذهنی (mental): کشمکش میان دو فکر؛ کشمکش عاطفی (emotional):

برای این کار باید بتوانیم مؤلفه*هایی نظیر تکیه شدت* و آهنگ* را تعبیر و تفسیر* کنیم زیرا هر دو در انتقال معنی دخیل هستند. مفهوم رمز تنها زمانی با این شرایط تطبیق می‌یابد که اینگونه مؤلفه‌ها نیز به عنوان بخشی از رمزهای فرعی آواشناسی محسوب شوند که قواعد خاص خود را برای معنی بخشیدن به گفته‌ها دارند. رمزگشایی و کدریزی را باید با این توسع معنایی در نظر گرفت.

همچنین نباید از نظر دور داشت که زبان تنها یکی از چندین نظام نشانه‌ای موجود است زیرا رفتارهای غیر کلامی هم که در اصطلاح به آنها زبان اندامی (body language) می‌گویند در همین مقوله قرار می‌گیرند. بررسی این رمزها و نشانه‌های کلامی و غیرکلامی در حوزه معنی‌شناسی* واقع است. اهمیت معنی‌شناسی ناشی از آنست که بیشتر رشته‌های علوم انسانی دارای رمزها و کدهای خاص خود هستند، نظیر کدهای فرهنگی، زیبایی‌شناسی*، تأثیری، و ادبی. همه این کدها بر محور این فکر استوارند که معنی آنچه را می‌بینیم و می‌شنویم بواسطه توسل به نظام ناپیدایی از نشانه‌ها که در متن* یا نقاشی یا نمایشنامه* و یا حتی در یک رویداد اجتماعی کدریزی شده، بر ما آشکار می‌شود.

(صص ۲۱۰-۲۰۹ و LT)

کدریزی (← کد)

کشاورزان (← تاریخ ادبیات امریکا)

کشف / وقوف Discovery / Anagnorisis

فرآیند آگاهی شخصیت* نمایشنامه* و داستان* بر نکته‌ای یا حقیقتی است که تا آن

گذشتگان تبعیت می‌کند یا با گذشتگان به نوعی ارتباط دارد. کلاسیسیسم نقطه مقابل مدرنیسم* می‌باشد. با این تعریف آثار شعرای کهن فارسی آثار کلاسیک ادب فارسی محسوب می‌شوند. در اروپا آثار متقدمان یونان و رُم باستان مثل افلاطون، ارسطو، سوفوکل، اوریپید، ایشیل، (یونان) سیسرو، هوراس، لانگینوس، و ویرژیل (رُم) آثار کلاسیک هستند. این آثار و هر اثر دیگری که نوعی ارتباط با سُنن (← سنت) هنری یونان و رُم باستان داشته باشند آثاری کلاسیک محسوب می‌شوند. اَهَم ضوابطی که در آثار کلاسیک متقدمان یونان و رُم مشترک است عبارتند از:

- محاکات یا تخیل* طبیعت: بنابراین اصل، محاکات عموماً به مفهوم تقلید* از مظاهر زیبا و متعالی طبیعت است که بیان آن به شیوه‌ای زیباتر و کاملتر موردنظر باشد.

- تقلید از قدما: در این زمینه کتابهای هنر شاعری / هوراس و فنّ شاعری / ارسطو نزد نویسندگان کلاسیک آثاری معتبر و شایسته پیروی به شمار می‌آیند. در نتیجه، نویسندگان و شعرای کلاسیک با وفاداری نسبت به اصولی که در این کتابها توصیه شده است معتقد به اصولی ثابت و مطلق برای خلق و سنجش آثار ادبی می‌باشند. (← مطلق باوری)

- اصل خُرد: این اصل را نویسندگان نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) به پیروی از اصل اصالت عقل دکارت بر دیگر اصول کلاسیک افزودند. به موجب این اصل، به جای احساس و الهام* عقل سلیم باید در مقام قضاوت کننده بر آثار ادبی حاکم باشد.

تعارض میان عواطف مختلف شخص؛ کشمکش اخلاقی (moral): ستیز و مخالفت شخصیت داستان با اصول اخلاقی. کشمکش ممکن است بین تمایلات متفاوت شخصیت داستان نیز رُخ دهد مثل جدالی که مکبث (در نمایشنامه مکبث) به هنگام اراده برای قتل پادشاه با خود دارد. مضمون این جدال آنست: از یکسو او می‌داند برای تحقق پیشگونی‌های جادوگران و رسیدن به تاج و تخت تنها چاره او کشتن پادشاه است و از سوی دیگر می‌داند که این عمل کاری بسیار پلید است زیرا پادشاه به اعتبار دو دلیل به او اعتماد کرده و به خانه او آمده است: اول آنکه مکبث قوم و خویش و رعیت اوست و دوم آنکه مکبث در مقام میزبان باید در به روی دشمنان میهمان ببند نه آنکه خود دست به قتل وی بزند.

گاه تعارض و کشمکش میان شخصیت داستان با قوانین و سُنن اجتماعی پدید می‌آید. ساده‌ترین نوع کشمکش آن است که میان دو شخصیت خوب و بد رُخ می‌دهد. در این نوع کشمکش معمولاً هریک می‌خواهد اراده و خواست خود را حاکم کند. (← پیرنگ، ← نقطه اوج، ← دروایی)

کشمکش اخلاقی (← کشمکش)

کشمکش جسمانی (← کشمکش)

کشمکش ذهنی (← کشمکش)

کشمکش عاطفی (← کشمکش)

Classicism

کلاسیسیسم

کلاسیسیسم در اصطلاح گرایش به آثار کهن و قانونمند ادبیات و هنر هر ملّتی می‌باشد، و آثار کلاسیک آثاری هستند که اساس آنها بر اصول و سنتی (← سنت) استوار باشد که از

- وحدت‌های سه گانه*: در فنّ شاعری، ارسطو بر وحدت موضوع و وحدت زمان تأکید می‌ورزد. گرچه وحدت مکان صریحاً توسط ارسطو مطرح نشده است، از وحدت زمان مورد نظر او منتج است. وحدت لحن* نیز وحدتی است که هوراس بر وحدتهای ارسطویی می‌افزاید و به موجب آن تمام اثر باید لحنی یکسان داشته باشد، بدین ترتیب گنجاندن قطعات کمیک (← کمدی) در آثار تراژیک (← تراژدی) خلاف وحدت است. گذشته از اصول مذکور، هر اثری که از توازن، وحدت، تناسب، اعتدال، صراحت و شکوه برخوردار باشد کلاسیک قلمداد می‌شود.

کلام محور (← بن فکنی، ← پس‌اساختگرایی)
کلمات دستوری (← تکیه)

کلمات قصار Aphorisms

قصار جمع قصیر به معنی کوتاه است و کلمات قصار به گفته‌های کوتاه و پرمعنی اطلاق می‌شود مانند کلمات قِصار حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) و فضلا و دانشمندان. برای نمونه:

«نتیجه کوتاهی در کارها پشیمانی است و ثمره دوراندیشی نجات از ضرر.»

حضرت علی (ع)

مردم بی‌قدر را زنده مشمار.

قابوس‌نامه

مردم از مردم کمال یابند.

بیهی

و در انگلیسی:

"Politeness if fictitious benvolence."

(Samuel Johnson)

- آموزندگی و زیبایی: به زعم نویسندگان و شعرای کلاسیک، آثار ادبی باید هدفی ارشادی را دنبال کنند و بدین منظور لازم است شیوه‌ای زیبا و خوشایند را وسیله آموزندگی قرار دهند. (← ادبیات تعلیمی)
- ایجاز*: ووضوح: در آثار نویسندگان کلاسیک بیشترین مفاهیم با کمترین کلمات بیان می‌شود به گونه‌ای که این آثار ضمن ایجاز، از وضوح و روشنی نیز برخوردارند. لازمه نیل به چنین مقصودی استفاده درست و به جا از کلمات و جمله‌بندی رسا است.

- حقیقت‌نمائی*: این اصل را ارسطو در کتاب فنّ شاعری مورد بحث قرار می‌دهد و در توصیف آن می‌گوید «فرق اصلی میان مورّخ و شاعر در آن است که مورّخ از آنچه اتفاق افتاده است بحث می‌کند و شاعر از آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد.»

حقیقت‌نمائی از آن جهت با حقیقی و ممکن تفاوت دارد که هرچیز حقیقی را نمی‌توان به نمایش درآورد، و بسیاری از ممکنها به هنگام نمایش جنبه‌ای نازیبا و حتی مضحک می‌یابند.

- لزاکت ادبی*: حُسن تناسبی (← حسن تناسب) است که از یکسو میان مقام اشخاص (در داستان* و نمایش*) با کردار و رفتار متناسب به آنها باید برقرار باشد و از سوی دیگر باید میان اشخاص داستان و نمایش با وظیفه‌ای که در اثر دارند وجود داشته باشد. این اصل همچنین بر رعایت جوانب اخلاقی در آثار ادبی تأکید می‌ورزد به طوری که نمی‌توان هر حقیقتی را به صرف حقیقت بودن نشان داد.

«ادب اگر ساختگی باشد نیکخواهی است.»

(ساموئل جانسون)

"The proper study of mankind is man."

(Alexander Pope)

«موضوع مناسب بررسی انسان، انسان

است.» (الکساندر پوپ)

"Conscience is a cur that will let you get past it, but that you cannot keep from barking."

(Anonymos)

«وجدان، سگی است که می‌گذارد از کنارش بگذری.»

اما نمی‌توانی جلوی پارس کردنش را بگیری.»

کلمات قصار ممکن است حاوی پند یا نکته‌ای حکمت‌آمیز باشند. (← پند، اندرز)

کلمات نقش‌نما (← تکیه)

کلیت (← مجاز مرسل)

Universality

کلیت و جامعیت / جهانیّت

کلیت در لغت به معنی کل و تمام است، و جامعیت به معنی عالمگیر بودن و جهانی بودن می‌باشد. این واژه در اصطلاح نقد ادبی* به ویژگی‌ای اطلاق می‌شود که به موجب آن تأثیر آثار ارزشمند هنری مرزهای زمان و مکان را پشت سر می‌نهد و از محدوده وضعیت، شخص و رویدادی خاص در می‌گذرد به طوری که این آثار برای همه آدمها در همه جا و در هر زمان می‌تواند گیرانی و جذابیت داشته باشد. در رساله در قلهٔ رفعت / لانگینوس آمده است که عظمت حقیقی هنر، به تمام انسانها در همه زمانها لذتی یکسان می‌بخشد. در این مورد برای مثال می‌توان به علت بقای تراژدی*های یونان باستان اشاره کرد.

شرط دستیابی به چنین خصلتی آن است که نویسنده به جای پرداختن به موارد و مسائل خاص، به خصایل مشترک انسانها بپردازد. این خصلت همچنین در آثار طنزآمیز (← طنز) آریستوفانیس، جوونال، بن جونسون، مولیر، سوفت، و دیگر طنزنویسان مشهور سبب بقا و جذابیت این آثار شده است. اینان به جای پرداختن به مسائل مقطعی و زودگذر، به معضلات اصلی فکر و روح بشر مثل غرور، آز، حسد، ریا و قدرت‌پرستی پرداخته‌اند و از این رهگذر توانسته‌اند آثاری جاویدان خلق کنند.

Comedy

کمدی

کمدی در لغت از واژهٔ یونانی کمِدی (komodia) ریشه گرفته است که این واژه خود ظاهراً شکل دگرگون یافته‌ای از کوموس (komos) می‌باشد. کوموس نام جشنی بوده که در مراسم کهن دیونوسی همراه با آوازهای شادی‌بخش و عیش و نوش اجرا می‌شده است. اما اصطلاح کمدی به طور کلی در برگیرندهٔ نمایشنامه*هایی است که به طرزی شوخی‌آمیز و سبک به طرح مسائل اجتماعی و اخلاقی بشر می‌پردازند.

کمدی از حیث ماهیت، به تعبیر و تعریف ارسطو، نقطهٔ مقابل تراژدی* محسوب می‌شود: در حالی که نویسندهٔ تراژدی به موضوعات مهم و دردهای مشترک بشر می‌پردازند، نویسندهٔ کمدی مسائل روزمره و معاصر را مطرح می‌کند؛ در تراژدی سرگذشت انسانهای بزرگ و مشهور بیان می‌شود اما در کمدی انسانهای معمولی و گرفتاریهای آنان نشان داده می‌شود؛ تراژدی

میان رفت و به سبب دگرگونیهای اجتماعی، جای خود را به کمدی میانه* داد. در کمدی میانه که آخرین نمایشنامه‌های آریستوفانیس در آن جای می‌گیرند، زبان بی‌پرده و بی‌شکل کمدی قدیم جای خود را به شوخیهای رام و پیدایش پیرنگ و شخصیت* داد و به جای مضامین (← مضمون) سیاسی و عام، مسائل خصوصی و اجتماعی محور نمایشنامه قرار گرفت.

کمدی نو با میناژیر آغاز شد. در این نوع کمدی خنده از عامل متفاوتی نشأت می‌گرفت که از قرار دادن شخصیت‌های قالبی (← شخصیت قالبی) در موقعیتهای واقعی و اجتماعی معاصر حاصل می‌شد و نویسنده در این راه با کمک تخیل خود به آفریدن موقعیتهای خنده‌دار توفیق می‌یافت. این قسم کمدی مورد تقلید نویسندگان رومی از جمله پلوتوس و ترنس قرار گرفت و بعدها مبنای کمدی رفتار (← کمدی رفتارها) واقع شد.

در قرون وسطی اگر چه کمدی از رونق افتاد، سنت کمدی به نحوی در کار نوازندگان دوره گرد، بندبازان و بازیگران صورتک پوش که لال‌بازی می‌کردند به حیات خود ادامه داد. با ظهور رنسانس (← دوران رنسانس) کمدی در دو مسیر متفاوت ادامه حیات داد؛ اول لوده‌بازی و کمدی دلارته* که به نمایش روحوضی ایران شباهت بسیار دارد و دوم نمایشهای خواندنی (← نمایش خواندنی).

در انگلستان، در دوران رنسانس*، برای کمدی رسالتی ارشادی قائل بودند. سرفیلیپ سیدنی در تعریف کمدی می‌نویسد: «کمدی تقلیدی است از لغزشهای عادی زندگی؛

همواره پایانی فاجعه‌آمیز (← فاجعه) و مصیبت‌بار دارد حال آنکه مسائل مطرح شده در کمدی همواره به پایانی مُنجر می‌شود که اگر خوش نباشد فاجعه‌بار هم نیست و تماشاگر یا خواننده از بابت سرانجام بی‌خطر کمدی آسوده خاطر است به همین جهت با دیدن کمدی بیش از آنکه فشاری روانی را تحمل کند، تفریح می‌کند و سرگرم می‌شود. زبان تراژدی، زبانی فخیم است اما زبان در کمدی برگرفته از کلام مردمان عادی می‌باشد. تراژدی ساختاری (← ساختار) خاص و پیرنگی (← پیرنگ) محکم دارد حال آنکه کمدی مُلزم به رعایت اصول پیرنگ محکم و قوی نیست. اما با وجود حفظ چنین چهارچوبی، کمدی در دورانهای مختلف دگرگونیهای بسیاری را از حیث محتوا و هدف از سر گذرانده است به طوری که در روند حیات خود اشکال متفاوتی پیدا کرده است.

نخستین کمدی‌های به جا مانده متعلق به کمدی‌های قدیم (← کمدی قدیم) یونان است. ویژگی عمده در این کمدی‌ها وجود عنصر هجو* و کلام زننده یا سَقَط* می‌باشد. کمدی‌های اولیه آریستوفانیس، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، در این دسته جای دارند. در این کمدی‌ها بزرگان اجتماع با زننده‌ترین کلمات به تمسخر و ریشخند گرفته می‌شوند؛ نمایشنامه‌ها پیرنگ معینی ندارند و هدف نویسنده خنداندن تماشاگر از طریق تمسخر و ریشخند اشخاص است.

کمدی قدیم با سقوط یونانیان در جنگ پلوپونزی (۴۰۰ ق. م.) و پیروزی مقدونیه از

لغزشهایی که نویسنده آن را به مضحک‌ترین و تحقیرآمیزترین شیوه ممکن ارائه می‌دهد...» در نتیجه، عنصر طنز* به عنوان عنصری اساسی به کمدی افزوده شد. اغلب کمدی‌های دوران تئودور* و دوره جیمز اول (۱۶۲۵-۱۶۰۳) از این ویژگی برخوردار بودند. نخستین کمدی‌های حقیقی در انگلستان یعنی رالف رویستر دویستر (۱۵۵۳) اثر نیکولا اودال و کمدی‌های مثبور سوزن گایر گارتن (۱۵۶۶) و تصورات (۱۵۶۶) به همین دوره تعلق دارند. در این دوران، همچنین قطعاتی کوتاه و سرگرم‌کننده در بین پرده‌های مختلف نمایشنامه‌های (← پرده نمایش) جدی اجرا می‌شد که به آن میان پرده* می‌گفتند.

کمدی در دوران الیزابت* با آثار شکسپیر و بن جونسون ابعاد تازه‌ای پیدا کرد. شکسپیر علاوه بر کمدی‌های برجسته‌ای چون رام کردن زن سرکش، ابتکار تازه‌ای به کار بست. او با گنج‌اندن صحنه‌های نمایشی (← صحنه نمایش) خنده‌دار و کمیک در لابه لای موضوعات جدی و تراژیک، از یک سو فاصله ساختاری میان کمدی و تراژدی را که آن‌همه مورد توجه ارسطو و نمایشنامه‌نویسان کلاسیک (← کلاسیسیسم) بود از میان برداشت و از سوی دیگر با افزودن این لحظات فرح‌بخش و شاد که در اصطلاح تسکین کمیک* نامیده می‌شود موجب شد تا لحظاتی چند از فشار عاطفی بر تماشاگر و خواننده کاسته شود. این امر پیامد دیگری هم دربر داشت: تضاد ماهیت این صحنه‌ها با ماهیت تراژدی‌ای که این صحنه‌ها جزئی از

آن بود، موجب برجستگی و تأثیر قویتر حوادث تراژدی می‌شد. در همین دوران بن جونسون کمدی خُلقیات* را پدید آورد. جونسون ضمن در آمیختن طنز با کمدی، کمدی‌های خود را بر محور تفکر کهنی استوار کرد که سلامت طبع انسان را حاصل تعادل میان عملکرد چهار عنصر خون، بلغم، سودا و صفرا می‌دانست.

در قرن هفدهم کمدی رفتارها* با احیاء کمدی رومی رواج یافت و بهترین جلوه‌های آن در فرانسه در آثار پیر کورنی و مولیر و در انگلستان در آثار ویلیام وینچرلی و ویلیام کانگرو منعکس شد.

قرن هجدهم زمان رواج کمدی احساساتی* بود. این قسم کمدی در انگلستان بیش از آنچه در صحنه نمایش جلوه کند در داستانهای کوتاه (← داستان کوتاه) فیلدینگ و اسمولت تجلی یافت.

در قرن نوزدهم کمدی به طرح مسائل غم‌انگیز زندگی بشر می‌پرداخت و این امر در قرن بیستم در تئاتر پوچ‌گرا* به شیوه‌ای متفاوت ادامه یافت. در این کمدی تازه، پوچی زندگی انسان معاصر با طنز تلخ و غم‌انگیزی نشان داده می‌شود. دگرگونی دیگر در کمدی قرن بیستم گنج‌اندن عنصر شعر* و تخیل* در کمدی است که با آثار سینج و شون اوکیسی ایرلندی شکل گرفت. در انگلستان نیز اسکار وایلد کمدی رفتارها را احیا کرد و برنارد شو یکه‌تاز عرصه کمدی شد.

(کن)

در ایران، از دیرباز به موازات تعزیه* نوعی نمایش ملی شبیه به نمایشهای سیرک وجود

او می‌توان سرگذشت مرد خسیس یا حاجی قرا و درویش مستعلی شاه جادوگر را نام برد.

(اصتان)

در اینجا به عنوان قسمتی از کمدی مرد خسیس مربوط به دوران بازگشت ادبی* برای نمونه در زیر نقل می‌شود:

بلوط. حیدریگ و صفریگ هر دو مکمل و مسلح، چست و چابک، در شب مهتابی از خانه بیرون آمده، در کنار اوبه صفریگ به سر سنگی نشسته و حیدریگ روبروی او به حالت غمین حرف می‌زند.)

خدایا این چه عصریست، این چه زمانه‌ایست؟ مرد از قدر و قیمت افتاده، نه سواری به کار می‌خورد، نه تیراندازی طالب دارد، نه جوانی را قیمتی مانده است و نه بهادری را حرمتی باقیست. مثل زن‌ها بایست صبح تا شام و از شام تا بامداد میان آلاچیق محبوس باشی، آدم از کجا دیگر زندگانی بکند، پول پیدا نماید، دولت دست بیاورد. روزهای گذشته، دوره‌های پیش، میان هر هفته یا ماهی یک دفعه لااقل آدم، کاروانی می‌چاپید، اردویی می‌زد، چپاولی می‌کرد. حال نه کاروان می‌توان چاپید نه اردویی داغان توان کرد، نه جنگ قزلباشی نه دعوای عثمان لویی. اگر بخواهی نوکر هم بشوی به جنگ بروی، باید سر این لرگیهای لات ولوت بروی. اگر به هزار زحمت یکی را از سوراخ کوه‌ها در بیاوری جز انبان کهنه و لوله شکسته چیزی دیگر به دست نخواهد افتاد. کو دعوای قزلباش و عثمانی [که] همه قراباغ را با طلا و نقره پر کنند. الحال هم خیلی خانه هست که از چپاول [ل] اصلاندوز نان می‌خورند. اولاد

داشته است که شیرین کاریها و مسخرگیهای دلقکان درباری را در برمی‌گرفته است. متن این بازیها مکتوب نبود و به تناسب شرایط مجلس بیان می‌شد. از مشهورترین این بازیها حاجی الماس، خانم خرسوار و شنبله غوره می‌باشد.

رفته‌رفته بر اثر توسعه فرهنگ و دانش اروپائی دلقکان درباری بر آن شدند تا به شیرین کاریهای خود محتوائی انتقادی ببخشند. کاملترین نمونه این نمایشنامه‌ها بقال در حضور است که احتمالاً نویسنده آن محمدحسن خان اعتمادالسلطنه بوده است. نمایشنامه مذکور در زمان ناصرالدین شاه، در شب عید نوروز و در محل کاخ سلطنتی اجرا می‌شده است.

اما کمدی به عنوان یک نوع نمایشی خاص در ایران بواسطه ترجمه نمایشنامه‌های مولیر معرفی شد. یکی از نخستین کمدی‌های مولیر که به فارسی ترجمه شد، نمایشنامه گیج بود. این نمایشنامه به روال ترجمه‌های آن زمان و متناسب با ذوق ایرانی ترجمه شد یعنی اسمها و اماکن شرقی به جای اسمها و اماکن غربی قرار گرفت. برای مثال محل وقوع داستان* که در متن فرانسوی شهر میسین است در ترجمه به بغداد تغییر یافت و نام‌هایی چون نسیم، نوکر میرزا، هوشیار، جمیله، کنیزک حاجی، سلیم و دیگران جایگزین اسمهای اروپائی شد.

اولین نویسنده ایرانی که کمدی‌هایی به شیوه اروپائیان نوشت و بعدها به فارسی ترجمه شد میرزا فتحعلی آخوندزاده اهل آذربایجان بود. از جمله کمدی‌های معروف

بسم الله، راه بیفتید. پس چرا غمگینی؟ همچو فکری به نظر می آید.

حیدریگ: واللہ نمی دانم کدام دهن لق حرف مفت زن مرا به نچالنگ نشان داده است، آمده بود میان بلوک گردش کند. امروز از کنار اویۀ ما می گذشت مرا صدا کرده می گوید: حیدریگ دزدی نرو، راهزنی نکن.

صفریگ: په، یعنی از گرسنگی و برهنگی و بدگذرانی بمیر؟

حیدریگ: البته همچو می گوید. دیگر گویا که در همه قرا باغ همه این دزدی ها را حیدریگ می کند، اگر او از دزدی دست بردارد، ولایت آسوده خواهد شد. دزدی بز و میش هم برای ما دشخار [دشوار] شده است. حالا هم معطل و فکری مانده ام. اگر برویم دختره را برداریم بیاریم می ترسم پدر و مادرش شکایت کنند، باز باید فراری بشوم.

عسگریگ: حیدریگ همه قرا باغ می داند دختره را پدر مادرش به تو داده است. نمی فهمم چه باعث شده است که باید پنهانی برداری بیایی؟

کمدی احساساتی / کمدی احساسگرانه

Sentimental Comedy / Comedy of

Sensibility

نوعی نمایشنامه* که نگارش و اجرای آن از اوایل قرن هجدهم در انگلستان رواج یافت. تأکید این نمایشنامه ها بر فلاکت و بدبختی مردم طبقه متوسط بود و از اینرو سبب برانگیختن حس همدردی (- همحسی) در تماشاگران می شد.

قهرمان کمدی احساساتی معمولاً انسانی رثوف، دست و دل باز و شرافتمند است که به

اصلاح بیگ باز دیروز در بازار «آغچه بدیع» یراقهای نقره که پدرشان از عثمانلو، الجه [غارت] کرده بودند، می فروختند. باز [اگر] همچو دعوایی اتفاق بیفتد پیش از همه جلو دسته و ایستم، هنری نمایان کنم که رستم دستان هم نکرده باشد. کار من این است نه اینکه نچالنگ مرا صدا کرده می گوید: حیدریگ راحت بنشین، دلگی مکن، راه زن، دزدی نرو. پشیمانم کرد که گفتم بلی نچالنگ، ما هم به این کارها راغب نیستیم، ولی به شما لازم است که امثال ما مردمان نجیب را به لقمه نانی راهنمایی بفرمایید، کار و شغلی بدهید که نان و آشی داشته باشد. گوش کن ببین چه جواب داد به من:

حیدریگ زراعت بکن، باغ بکار، داد و ستد برو، خرید و فروخت بکن. گویا که من «بانازور» ارمنی هستم که هر روز تا شب خیش برانم. یا... پله وری بروم. عرض کردم: نچالنگ، هیچ وقت از جوانشیر برزگری و بازرگانی دیده نشده. پدر من قربان بیگ، خدا رحمتش کند، این کارها را نکرده است. من هم که پسر او هستم هرگز از این کارها نخواهم کرد. اخمش را ریخته، روش را برگردانده، اسبش را هی کرد و رفت.

صفریگ: این حرفها فایده ندارد. آدم که گوشت دزدی نخورد، اسب سوار نشود، از زندگانی خود چه لذت می برد؟ و در روی دنیا برای چه راه می رود؟ شب گذشت، عسگریگ نیامد. نمی دانم برای چه دیر کرد. ها آنست آمد!

(در این حال عسگریگ می رسد.)

حیدریگ: من هم حاضرم. می روید،

نامتعادل هستند. از کمدی‌های مشهور او یکی هرکسی سر خلق خودش (۱۵۹۸) و دیگری آدمهای کج خلق است.

کمدی دلارته / کمدی هنرمندان

Commedia Dell Arte

نام گروهی از بازیگران حرفه‌ای و دوره گرد ایتالیایی بوده است که در قرن شانزدهم در اروپا به اجرای نمایش * می پرداختند. (arte در اصل نام دسته‌ای از هنرمندان ایتالیایی در قرون وسطی بوده است که بدین لحاظ کمدی دلارته را می‌توان به کمدی بازیگران حرفه‌ای یا کمدی هنرمندان ترجمه کرد).

احتمال داده‌اند که پیدایش کمدی دلارته از نمایشنامه *های رومی ریشه گرفته باشد. این گروه‌های بازیگر در سراسر اروپا به اجرای نمایش می‌پرداختند و بدین ترتیب به طور گسترده‌ای بر نمایشنامه‌های بومی ممالک میزبان تأثیر می‌نهادند. در انگلستان شکسپیر برخی نمایشنامه‌های خود را مثل کمدی خطاها تحت تأثیر کمدی دلارته نوشت و بسیاری از عناصر نمایشنامه‌های خود را مثل تخیل، جامه مبدل، هویت اشتباهی و خواهر یا برادر گمشده از این نوع کمدی * اقتباس کرد.

پیرنگ کمدی دلارته معمولاً بر ماجراهای دسیسه‌آمیز (← دسیسه) عشقی که میان افراد مختلف (از ارباب تا پیشخدمت و از بانو تا ندیمه) رُخ می‌دهد، استوار است. نمایش اصلی معمولاً پس از مقدمه‌ای کوتاه که حکم زمینه‌چینی (← زمینه‌چینی نمایشی) را دارد، آغاز می‌شود. توفیق کمدی دلارته عمدتاً بستگی به قدرت بازیگران در ارائه حرکات خنده‌دار، تقلید * لوده‌گری * حاضر جوابی و

احساسات دیگران مخصوصاً افراد زیر دست توجه بسیار دارد. نویسندگان این نوع کمدی * با نشان دادن رنج و مشقت افراد نیک نفس، اشک تماشاگران را در می‌آوردند؛ اما دست آخر همه چیز با خوبی و با غلبه نیکی بر بدی پایان می‌پذیرفت. نمایشنامه سرخپوست غربی / ریچارد کمبرلند (۱۷۷۱) نمونه‌ای از این قسم کمدی است.

از دیگر نویسندگان کمدی احساساتی در انگلستان ریچارد استیل و هیو کلی بوده‌اند. فیلم‌های کمدی چارلی چاپلین پاره‌ای از ویژگی‌های این نوع کمدی را دارند.

کمدی احساسیگرانه (← کمدی احساساتی)

کمدی اطوارها (← کمدی رفتارها)

کمدی خلقیات / طابع Comedy of Humours

humour در لغت به معنی مزاج و خلق و خو می‌باشد و کمدی خلقیات نوعی کمدی * است که با نمایشنامه‌های بن جانسون، نویسنده انگلیسی قرن هفدهم پدید آمد. درونمایه * این کمدی‌ها از نظریه فیزیولوژیکی در آن زمان نشأت می‌گرفت. به موجب این نظریه، وجود انسان آمیزه‌ای از چهار آبگونه خون، بلغم، صفرا و سودا است. طبع متعادل، طبق نظریه مذکور، قادر است میان این چهار آبگونه تعادل برقرار کند. چنانچه تعادل میان این آبگونه‌ها از میان برود انسان تعادل روحی و جسمی خود را از دست می‌دهد و مزاج او ممکن است دموی، بلغمی، صفراوی یا سودائی بشود.

بن جانسون در کمدی‌های خسود شخصیت‌های اصلی (← شخصیت اصلی) را از بین انسانهایی برمی‌گزیند که صاحب مزاجی

موسیقی همراه متن داشت. صحنه (۱- صحنه نمایشی) این شکل کمدی معمولاً سکونی بود که در معابر برپا می‌شد و پرده‌ای (۲- پرده) که در واقع چشم‌انداز صحنه محسوب می‌شد، در پشت آن قرار داشت.

اشخاص مرد و زن نمایشنامه‌ها معمولاً شخصیت‌های قراردادی (۳- شخصیت قراردادی) با نام‌هایی چون فوتونیو، اورلیو، اورتنسیو، فول ویو، یا والریو (مردان)، و ایزابلا، فلامینیا، سیلویا، اولی و تا، یا والریا (زنان) بودند.

(کن)

کمدی دلارته از حیث کیفیت اجرا و خاستگاه مردمی آن و به لحاظ بدیهه‌گویی با نمایش روحی در ایران شباهت دارد.

کمدی رفتارها / اطوارها Comedy of Manners

این نوع کمدی * تحت تأثیر کمدی نو* بوسیله شکسپیر در انگلستان رواج یافت. موضوع کمدی رفتارها روابط و دسایس مردان و زنان اشرافی است. عامل خنده در این نوع کمدی، در درجه نخست نکته پرنایب و حاضر جوابی‌هایی است که به صورت گفتگو* ادا می‌شود. نادیده گرفتن سنن و قوانین اجتماعی و استهزاء آنها عامل دیگری برای خنده است. این نقش معمولاً برعهده دل‌کجهانی است که در عین بلاهت دلشان می‌خواهد باهوش باشند یا توسط شوهران حسود و آدم‌های جلف و پرفیس و افاده ایفا می‌شود. نمایشنامه‌یهای بسیار برای هیچ / شکسپیر نمونه درخشان کمدی رفتارها است. داستان کمدی مذکور از این قرار است که لئوناتوی حکمران در مِسینا از شاهزاده

آراگون، دون پدرو و همراهانش استقبال می‌کند. یکی از نزدیکان دون پدرو به نام کلادیو از دختر لئوناتو که هرو نام دارد خواستگاری می‌کند. با این خواستگاری موافقت می‌شود و قرار ازدواج را برای هفت روز بعد می‌گذارند. در این مدت برای آن که کاری کرده باشند، یکی دیگر از نزدیکان دون پدرو به نام بندیک را تشویق به ازدواج با خواهرزاده لئوناتو می‌کنند.

از طرف دیگر شخص بدخواه و حسودی به اسم دون جان و دوستش بوراچیو با نقشه قبلی صحنه‌ای (۴- صحنه) پیش می‌آورند تا به کلادیو وانمود کنند، دختر لئوناتو، زن شریف و وفاداری نیست. اگر چه توطئه آنها می‌گیرد، بالاخره همه چیز روشن می‌شود و نقشه‌های آنان بر ملا می‌شود و نمایشنامه با خوبی و خوشی پایان می‌پذیرد.

کمدی رمانتیک Romantic Comedy

نوعی کمدی* است که در دوران الیزابت* با آثار شکسپیر و برخی نمایشنامه‌نویسان دیگر در انگلستان شکل گرفت.

موضوع کمدی رمانتیک بر محور عشقی آتشین دور می‌زند و قهرمان زن آن معمولاً بسیار زیبا و دوست داشتنی است. اگر چه عشق میان شخصیت اصلی* نمایشنامه و محبوبه او همواره درگیر مشکلات و مصائب بسیار است در نهایت همه چیز به خوبی و خوشی و در جهت وصلتی سعادتمندانه پایان می‌پذیرد. وجود این پایان خوش، این قبیل نمایشنامه‌ها را در جرگه کمدی قرار می‌دهد. به عنوان نمونه کمدی رمانتیک می‌توان نمایشنامه‌هایی چون آن‌طور که تو می‌پسندی و

روای نیمه شب تابستان / شکسپیر را نام برد.
کمدی طبایع (← کمدی خُلقیات)

کمدی قدیم Old Comedy

در طبقه‌بندی کمدی* براساس دوران و خصوصیات، کمدی قدیم اولین شکل کمدی بوده است. کمدی قدیم با آثار نویسندگان یونان باستان مخصوصاً آریستوفانس پدید آمد. در آثار اولیه آریستوفانس اصول کمدی قدیم بنیان نهاده شد.

آریستوفانس در کمدی‌های خود لبه تیز حمله را متوجه افراد و نظریاتی می‌کرد که به زعم او دشمن آرمانهای انسانی بودند. او جنگهای داخلی، زندگی فاسد شهری، عشق بی حد به نزاع و مشاجره و نظریه متظاهرانۀ زندگی اشتراکی را به باد استهزاء می‌گرفت. در مقابل، همسرایان* با واکنش نسبت به اهداف نادرست، از ارزشهای مثبت اجتماعی دفاع می‌کنند. بهترین نمایشنامه آریستوفانس، غوکان نام دارد. درونمایه* این نمایشنامه بر رفتن دیونوس، خدای باروری و فلاح، به جهان اموات و فراخواندن اورپید، تراژدی‌نویس یونان باستان به جهان زندگان استوار است. دیونوس در این کار با هرکول مشورت می‌کند و برای اینکه خود را به جای او معرفی کند پوست شیری بر تن می‌کند و بدین ترتیب تغییر شکل می‌دهد. در این میان برده مضحکی به نام کسانتیاس نیز با او همراه می‌شود. آنها راه نهر استوخس را در جهان سفلی در پیش می‌گیرند و چون به نهر می‌رسند خارون کرجی‌بان که ارواح را از نهر عبور می‌دهد، دیونوس و همراهش را در قایق خود می‌نشانند و به آن سوی نهر می‌برد. در این

حال صدای غوکان نیز آنان را همراهی می‌کند. در این میان حوادث خنده‌آوری بر دیونوس می‌گذرد و بالاخره مناظره‌ای (← مناظره) میان ایس خولوس و اورپید (دو تراژدی‌نویس) در می‌گیرد. این مناظره در عین مضحک بودن نمونه‌ای از نقد والا نیز می‌باشد (← نقد ادبی). دست آخر دیونوس غافل از نکات ظریف این بحث، ایس خولوس را ترجیح می‌دهد و او را با خود به جهان زندگان باز می‌گرداند. کمدی قدیم در موضوع و زبان بسیار هجو* آمیز است.

اصول این نوع کمدی با آغاز جنگهای پلوپونزی (۴۰۰-۳۳۰ ق. م.) و ویرانی آتن جای خود را به مبانی کمدی میانه* داد.

(تای)

کمدی میانه Middle Comedy

عنوان کمدی* هائی است که در یونان باستان پس از جنگهای پلوپونز (۴۰۰-۳۳۰ ق. م.) و ویرانی آتن و برچیده شدن اصول کمدی قدیم* رواج یافت. در کمدی میانه خدایان از مقام الوهیت به مقام بشری تنزل می‌یابند و از خود اعمالی انسانی بروز می‌دهند.

نویسنده گمنام کتاب دیکدیا درباره کمدی میانه چنین می‌نویسد: «شاعران این دوره به ابداعات هنری نمی‌پرداختند بلکه گفتاری روزمره به کار می‌بردند. بهترین نوشته‌های آنها به نثر* است؛ آثارشان به ندرت طعم و رنگ شاعرانه دارد و عمده توجهشان معطوف به شالوده و پیرنگ* داستان* است.» از پنجاه و هفت شاعر شناخته شده‌ای که در زمینه کمدی میانه طبع آزمائی کرده‌اند ششصد و هفت نمایشنامه به جا مانده است. از آثار

آریستوفانس است: در کمدی نو، همچنین اشخاص و پیرنگ * نمایشنامه * غالباً کلیشه‌ای * و یکنواخت است و اساس نمایشنامه را توطئه‌ای تشکیل می‌دهد که برملا می‌شود و نمایشنامه با خوشی پایان می‌پذیرد. عدهٔ همسرایان * در کمدی نو کمتر از کمدی میانه * است و نقش آنان فقط به اجرای رقص و آواز محدود می‌شود.

عصر کمدی نو با آثار میناندر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، آغاز شده است. به اعتقاد بسیاری از مورخان و منتقدان، میناندر با نمایشنامه‌های خود تئاتر جدید و کمدی رفتارها * را بنیان نهاد. پیرنگ * یکی از کمدی‌های او به نام حکمت نمایانگر خصایص عمومی دیگر آثارش می‌باشد. خلاصهٔ این نمایشنامه چنین است:

مردی آتنی به نام خاری سیوس (زیبا طلعت) با زنی به نام پامفیل (دلبر خانم) دختر اسمیکرنیس (کم مایه) ازدواج کرده است. اندکی بعد (پنج ماه پس از عروسی) خاری سیوس ظاهراً به وسیلهٔ غلام خود اونه سیموس (مفید) با خبر می‌شود که زنش وضع حمل کرده و کودکی زائیده است. خاری سیوس که به همسرش خیلی علاقمند است، در مَتَهای ناراحتی با او ترک علاقه می‌کند و به عَیْث می‌کوشد تا در وجود دخترکی چنگ‌نواز به نام هابروتونون (بنفشه خانم) که زنی خوش خلق و دامن آلوده است تسلی آلام درونی خود را در مان کند.

اینک دو مرد روستائی در دعوائی که دارند اسمیکرنیس را حَکَم و داور خویش قرار می‌دهند. یکی از این دو، کودکی سرراهی

پراکنده‌ای که به دست آمده است چنین برمی‌آید که این کمدی‌نویسان بیشتر به اشخاص جا افتاده و شناخته شدهٔ داستانی مثل ناظر خریدها می‌پرداخته‌اند و بعد با ادای مطالبی در باب مهارت و کاردانی آنان باعث خنده و تفریح می‌شده‌اند.

بطور کلی از ویژگی‌های اصلی کمدی‌های میانه آن است که اغلب طبقه‌ای خاص مورد تمسخر واقع می‌شود؛ افراد چاپلوس حضوری فعال دارند؛ نقش همسرایان * کاهش می‌یابد؛ تقلید * شـخـره‌آمیز از تراژدی‌ها * و تمسخر موضوعات اساطیری (← اسطوره) و تنزل اعمال خدایان به سطح کارهای بشر. این تنزل شأن خدایان در عین حال بیانگر تحوّل عظیمی است که در افکار فلسفی یونان قدیم رخ نمود. شخصیت‌های قراردادی (← شخصیت قراردادی) مثل طُفیلی‌ها، سور چرانها، مدعیان پرلاف و گزاف و چاپلوسها در کمدی میانه جایگاه در خور توجهی دارند.

علاوه بر آریستوفانس، از دیگر نویسندگان برجستهٔ کمدی میانه در یونان آنتی فانِس و آلکسیس بوده‌اند.

(تای)

New Comedy

کمدی نو

یکی از انواع کمدی * است که بر حَسَب دوران و شکل خود بدین نام خوانده شده است. این نوع کمدی در قرنهای چهارم و سوم پیش از میلاد در یونان شکوفا شد.

تفاوت کمدی نو با کمدی قدیم * بسامد بالای عنصر هجو * و طنز * است زیرا نسبت به کمدی قدیم بسویژه نمایشنامه‌های

خاقانی گوید:

دست کفچه مکن به پیش فلک
که فلک کاسه‌ای است خاک انباز
یعنی چیزی معواه و گدائی مکن. (دزه نجفی)
در کلیده و دمنه چنین آمده است:
«این فصول با اشتر دراز گردن و بالا کشیده
بگفتند». در اینجا ذکر دراز گردن و بالا کشیده
برای بیان معنی اصلی آن نیست بلکه لازمه آن
دو یعنی حُمو است زیرا در عرف عامه درازی
گردن و بلندی قامت نشانه حماقت است.

(قم)
ساختار * کنایه، آنگونه که میرجلال الدین
کزازی می‌نویسد بر «بایستگی». با التزام
استوار شده است یعنی چنانچه گوینده
«بایسته» (لازم) چیزی را نام برد و از آن
بایسته، خود آن چیز را بخواهد کنایه‌ای به کار
گرفته است برای نمونه در داستان «رستم و
سهراب» فردوسی سهراب را چنین توصیف
می‌کند:

نگه کرد رستم بدان سرافراز

بدان چنگ و یال و رکیب دراز

«رکیب دراز» از ویژگی‌های سهراب است
که فردوسی در سخن خویش به کنایه به کار
گرفته است.

قسمی کنایه را اُزداف گویند و آن در لغت به
معنی از پی فرا شدن، پس روی کردن، پیروی
کردن، در پی کسی رفتن، از پی در آوردن،
سپس نشانیدن، به ترک نشانیدن، کسی را با خود
سوار کردن. اُزداف در اصطلاح علم بیان (→
علم بیان) از جمله کنایات (→ کنایه) است و
آن است که چون گوینده بخواهد معنائی را
بگوید یکی از توابع و لوازم آن را بگوید و

یافته که چیزهایی هم با او بوده و کودک را به
دیگری داده است تا بزرگ کند. آیا می‌توان این
چیزها را پیش خود نگه دارد؟ اسمیکرینس
حکم می‌کند که چون این چیزها اموال کودکانند
باید آنها را با کودک به دیگری بدهد.

از قضا او نه سی میوس یکی از این چیزها را
که انگشتی است می‌بیند و در منی باید که
متعلق به ارباب خودش است. باری با کمک
هابروتونون معلوم می‌شود که کودک از آن
پامفیل است و پدر او هم کسی جز خناری
سیوس نیست که مدتها پیش از ازدواج در
یکی از جشنها و باده گساریهای شبانه بی‌آنکه
از هویت پامفیل اطلاع داشته باشد، با او
همخوابه شده است. به این ترتیب نمایشنامه
با آشتی طرفین پایان می‌پذیرد.

ارزش این نمایشنامه در شیوه
شخصیت‌پردازی * آن نهفته است.

بعدها ترنس و پلاتوس، دو تن از
نمایشنامه‌نویسان روم باستان، تحت تأثیر
متاندر کمندی‌هایی نوشتند که به نوبه خود
تأثیر ژرفی بر کمندی‌های دوران سلطنت
الیزابت (→ دوران الیزابت) مخصوصاً کمندی
رفتارها باقی گذاشت.

کمندی هنرمندان (→ کمندی دلارته)

کمینه محتوا (→ واحد فکری)

Kenning

کنایه

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن و
ترک تصریح است و در اصطلاح بیان * آن
است که لفظی به کار برند و به جای معنی
اصلی یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند مثل
آنکه گفته شود «فلان طویل الید» است یعنی
دستش بلند است یعنی مسلط بر کار است...

کنایه در خود به پایان می‌رسد. نیازی نیست که برای رسیدن به بلندی بالا از درازی رکیب، آن را به سهراب پیوندیم و درازی رکیب را به راستی در سهراب بجویم.»

(ص ۱۵۹، زسپ ۱)

kenning در اصطلاح بلاغت * انگلیسی برگرفته از فعل Kenn (know) در زبان قدیم نورماندی‌ها و به معنی شناختن است. برای مثال در جمله kenna eitt vio (توصیف یا بیان یک چیز با چیز دیگر).

در kenning نیز مانند کنایه بنیاد بر توصیف رنگ یا ویژگی‌هایی استوار است که به تنهایی نیز با واقعیت مطابقت می‌کند.

تفاوت قابل توجه بین کنایه در اصطلاح بیان فارسی و kenning در اصطلاح بلاغت انگلیسی در آنست که بنظر می‌رسد کنایه انگلیسی عمدتاً بر اساس رابطه اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) ساخته می‌شود و از تنوعاتی که در فارسی برای کنایه نام برده‌اند، برخوردار نباشد. به این نمونه‌ها از ادبیات نورماندی که زمینه‌ساز کنایه در انگلیسی است نگاه می‌کنیم:

meal (corn) of Fródi (آسیاب دانه، فرودی)
(فرودی یکی از شاهان دانمارک قدیم بوده و آسیابی داشته است با نام Grotti. او هرچه از این آسیاب می‌خواست برایش آسیاب می‌کرد. طلا اولین ماده‌ای بود که فرودی از آسیاب درخواست کوبیدنش را کرد.) با این سابقه، عبارت فوق کنایه از طلاست.

نمونه‌های دیگر:

The Weather-maker's mind-strand.

به معنی sea of Odin's breast. و اینها همه

اشارت کند چنانکه گویند: «در سرای فلان کسی بسته نبیند و دیگر او از آتشدان فرو نمی‌آید.» یعنی مردم به خدمت او بسیار می‌رود و میهمانی بسیار می‌کند زیرا در سرای نایستن از لوازم کثرت تردد است و دیگر از بار فرو نگرفتن از لوازم خوراک است.

(المعجم)

همچنین این رعایت ارداف است که شاعری در حق طبیعی بیمارگش گفته است:

آن‌ها که ز تیر و تیغ نگرینند

از هیبت کشکاب تو خون می‌ریزند

تو رفته به روستا و شهری به مراد

بیمار همی شوند و بر می‌خیزند

اگرچه در کنایه نیز چون مجاز* هر عبارت دو معنی لفظی و ادبی دارد، تفاوت این دو در آن است که در مجاز معنای لفظی و واقعی واژه کاملاً فراموش می‌شود. تنها معنای هنری یا ادبی واژه موردنظر گوینده است. از اینرو با نشانه‌ای ذهن خواننده یا مخاطب را یکباره از معنای واقعی و قاموسی واژه متوجه معنای هنری آن می‌سازد. اما در کنایه با آنکه هدف گوینده معنای هنری و کنائی واژه است، معنای قاموسی آن نیز فراموش نمی‌شود.

همچنین رسانگی مجاز به یاری تخیل* شاعرانه میسر می‌شود ولی رسانگی کنایه به یاری روندی استدلالی در ذهن شکل می‌گیرد. از اینرو برخلاف مجاز، کنایه نیازی به نشانه ندارد و معنی آن در خود به پایان می‌رسد. در نمونه اخیر، «از درازی رکاب، به شیوه‌ای برهانی، می‌توان به بلندی بالا راه برد؛ و بلندی بالا را در سهراب پذیرفت. بلندی بالا به ناچار از درازی رکیب برمی‌آید. بدین‌سان

کنایه از شعر* است.

آنجا که دم گشاد سرافیل دعوتش
جان باز یافت پیر سرنذیب، در زمان

و:

داده است خرد بهای قدرت
نه گلشن و هشت باغ در هم

(زسب ۱)

زبان فارسی از حیث قدرت زایش اینگونه
ترکیبات یکی از تواناترین زبانها شمرده می شود.

دکتر شفیعی کدکنی

۲- کنایه از صفت که خود بر دو گونه نزدیک
(قریب) و دور تقسیم می شود و هر یک از این
دو نیز اقسامی دارد؛ نمونه:

- کنایه نزدیک، آشکار:

هر سپیددست سیه کاسه‌ای است صعب

خاقانی

«سپیددست» کنایه از ستمکار؛ و «سیه کاسه»
کنایه است از فرومایه و تنگ چشم.

- کنایه نزدیک، نهان (خفی):

مرا به نام همه ریش گاو خواند پدر

مسعود سعد سلمان

«ریش گاو» کنایه از گونه «نزدیکِ نهان» از
نادان و دانا است.

- دور: مانند:

«هرمززار برّه»: نزاری برّه هرمز نشانه آن
است که برّه شیر کافی نوشیده است؛ «اندکی
شیر نشانه آن است که شیر مادر برّه را بسیار
دوشیده‌اند، دوشیدگی شیر مادر برّه نشانه
نوشندگان بسیار شیر در خانه هرمز است؛
نوشندگان بسیار شیر نشانه رفت و آمد بسیار
میهمانان در خانه هرمز است؛ و رفت و آمد
بسیار نشانه رادی و گشاده دستی
اوست». (زسب ۱۶۴)

(رشته فکر سازنده هوا یعنی Odin).

یا: Seal's field (دشت فکها): دریا

یا: metal storm (طوفان آهن): جنگ

یا: Odin's oak (پا روی اودین): جنگجو

نمونه‌های دیگر از انگلیسی قدیم نیز از نوع
اضافی است:

helmet bearer (صاحب کلاه خود): جنگجو

battle-light (برق نبرد): برق شمشیرها

swan-road (راهِ قوها): دریا

همانگونه که از این نمونه‌ها پیداست، بنیاد
کنایه در بلاغت انگلیسی بر رابطه اضافی
استوار است.

کنایه در اصطلاح ادب فارسی و براساس
بنیاد کنایی اقسام گوناگون دارد:

۱- کنایه از موصوف یا ارداد آن است که صفتی را
همواره، با کنایه، به موصوفی مخصوص کنند
به گونه‌ای که از آن صفت همیشه آن موصوف
را مراد کنند. مانند «دشت سوارانِ نیزه‌گزار» که
در شاهنامه همواره کنایه‌ای است از سرزمین
تازیان:

یکی مرد بود اندر آن روزگار

ز دشت سواران نیزه‌گزار

و «آزاده» یا «آزاد مرد» که در شاهنامه
همواره کنایه از ایرانی آورده شده است:

گشتاسب در سخن از رستم چنین می‌گوید:

به گیتی ندارم کسی هم نبرد

ز رومی و تورئی و آزاد مرد

و خاقانی در ابیات (← بیت) زیر به کنایه از
آدم «پیر سرنذیب» و از بهشت «هشت باغ در
هم» یاد کرده است:

با عنایت به آنچه آمد، در برابر کنایه بنابه اقتضای متن می‌توان هر دو اصطلاح irony و kenning را به کار برد.

در ادبیات انگلوساکسون، kenning از شمار این قسم کنایه است زیرا به موجب آن به جای تصریح اسم، عبارتی کنایه‌آمیز یا استعاری ذکر شده است چنانکه به جای «شمشیر» گفته‌اند: «پس مانده پتک» (Leavings of hammers) و به جای «دریا» گفته‌اند «جایای نهنگ» (the whale-road). این صنعت یکی از ویژگی‌های عمده در شعر انگلوساکسون به شمار می‌آید. برای نمونه در بیوولف، منظومه حماسی (← خماسه) انگلوساکسون‌ها چنین عبارت‌هایی فراوان یافت می‌شود:

Then the bold in the battle bowed down to his rest;
Many an earl of Beowulf brandished
His ancient iron to guard his lord.

در سطر نخست عبارت کنایی «دلیر میدان نبرد» به بیوولف اشاره می‌کند و در سطر دوم «آهن کهن» به شمشیر او.

آزاداف در ادبیات انگلوساکسون با صفت هنری هومری (← صفت هنری هومری) شباهت بسیار دارد.

کنایه آشکار (← کنایه)

کنایه از صفت (← کنایه)

کنایه از موصوف (← کنایه)

کنایه خفی (← کنایه)

کنایه دور (← کنایه)

کنایه نزدیک (← کنایه)

کنایه نسبی (← کنایه)

کنایه نهان (← کنایه)

کنش ادالی (← نظریه کنش گفتار)

این دو نوع کنایه با kenning هم‌گون است. ۳- کنایه نسبی: اینگونه از کنایه، ترکیبی فعلی است که همچون گزاره به نهاد جمله بازخوانده می‌شود؛ یا در ساخت امر یا نهی در سخن می‌آید: نمونه:

از عشق، در چشم خرد میل زدم؛
پس دست به تسبیح و به تهلیل زدم
بر فرقت تو چو طبل تحویل زدم
من دست، به جای جامه، در نیل زدم

مسعود سعد سلمان

«میل زدن در چشم» کنایه از کوری؛ «طبل زدن» کنایه از رهسپاری؛ «جامه در نیل زدن» کنایه از سوگواری و اندوه است.

گفتنی است که چون در مباحث بیان فرنگی کنایه و مجاز غالباً یکی هستند دقت در معادل‌یابی برای این دو مفهوم مستلزم توجه به عوامل پیرامونی این اصطلاحات است. در تمایز بین کنایه و مجاز دو وجه را نام برده‌اند: اول تفاوت بین لفظ و معنی. دوم خصیصه پوشیده‌گویی و غیر مستقیم گفتن. تا بدینجا و در این حد می‌توان metonymy را که یکی از انواع مجاز است با کنایه برابر دانست.

ترفند دیگری که در علوم بیان فرنگی آن را آیرونی* می‌گویند بر اختلاف بین لفظ و معنایی که قصد گوینده است؛ استوار است گاه این اختلاف از نوع تفاوت است و گاه از نوع تباین. به دلیل این شباهتی که بین آیرونی و کنایه وجود دارد، کنایه را می‌توان در برابر irony قرار داد. اما باید توجه نمود که انواع Irony در این برگردان جنای نمی‌گیرد (مثل آیرونی* سقراطی، آیرونی نمایشی* و غیره).

استشهاد و تصور و تصدیق به یکدیگر پیوند دهد. بدین طریق شاعر می‌تواند به «واقعیت برتر» نائل شود و روش خاصی برای دوباره آفریدن جهان بدست آورد. (← سوررئالیسم)

خصوصیت این‌گونه شعر در این است که ابتکار عمل را بدست الفاظ می‌سپارد؛ صور ذهنی بدون پیوند منطقی، گرم گرم از خاطر بیرون می‌جهد (و بنابراین احتیاج به نقطه گذاری از میان می‌رود). تفنن و بدعت* خاصی در طرز چیدن حروف بوجود می‌آید تا برای چشم نیز لذت و درک تازه‌ای حاصل شود (نحوه چاپ بعضی از قطعات اشعار آپولیز به مناسبت موضوع و مضمون* به شکل دل و قطره‌های باران و سیگار برگ و ساعت و کراوات است) و شاعر در ساختمان جمله و قوانین دستور زبان و انتخاب و استعمال وزن*های نادر و نامرسوم آزادی تام دارد. برای نمونه: شعر کوبیسم با شعر عینی* که در آثار جرج هربرت، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) تجربه شده شباهت دارد زیرا هر دو بر بازی شکل* و صورت استوار هستند.

نمونه:

امروز صبح کوچه قشنگی دیدم که نامش را فراموش کرده‌ام. نو و پاکیزه از خورشید، شیپور بیداری بود مدیران، کارگران و ماشین‌نویس‌های زیبا از صبح دوشنبه تا عصر شنبه روزانه چهار بار از اینجا می‌گذرند صبح‌ها سه بار سوت کارخانه در آنجا می‌نالد حوالی ظهر ناقوسی خشمگین در آنجا می‌پارسد آگهی‌های تابلوها و دیوارکوب‌ها الواح و عقاید، مثل بی‌بی طوطی می‌جیغند من لطف این کوچه

کنش پیرامون ادائی (← نظریه کنش گفتار)
کنش گفتار غیر مستقیم (← نظریه کنش گفتار)
کنش گفتار مستقیم (← نظریه کنش گفتار)

Cubism

کوبیسم، مکتب

اصطلاح کوبیسم cubism از واژه cube به معنی مکعب مشتق است و در هنر نقاشی آن است که نقاش بینش خود را از اشیاء و موجودات به دور از واقعیت دنیای بیرون و به صورت ترکیب اشکال هندسی درآورد. بنیان‌گذاران این مکتب در نقاشی پیکاسو و براک و درن بودند. هدف این نقاشان تجسم قسمت‌های پنهانی و نامرئی هر منظره همراه با قسمت‌های مرئی آن در آن واحد است. از اینرو کوبیست‌ها نقاشی را کاملاً از حقیقت دور می‌سازند. برای مثال در یک تابلوی کوبیست یک چاق و یک گیتار که نیمی از آن دیده می‌شود و یک چرخ لوکوموتیو و سبیل‌های راننده قطار و نیم‌رخ زن نقاش و سیم‌های تلگراف و اشعه آفتاب با هم مخلوط شده است. ایسن تابلو «غروب در اُتوی» (Auteuil) نام دارد و معلوم است که نقاش می‌خواسته است احساس‌های مختلف مربوط به یک لحظه را در یکجا بیاورد. نقاشی که نخستین بار لفظ «کوبیسم» را رواج داد هانری ماتیس بود.

کوبیسم توسط گیوم آپولینر در سال ۱۹۱۰ وارد عرصه شعر شد. او بر آن شد که با الهام* از مکتب کوبیسم* در نقاشی ترتیب و تنظیمی را که عادت بر ذهن برای درک و بینش اشیاء تحمیل کرده است درهم بریزد و سپس آن اجزاء را از نو پهلوی هم بچیند بی آنکه آنها را با روابط منطقی و خاطره و احساس و

Nemesis

کیفر

کیفر در لغت به معنی پاداش کار نیک و بد، جزا و مکافات است و در اینجا معادل واژه یونانی nemesis به کار رفته است. واژه nemesis در اعتقاد یونانیان باستان به خشم خدایان که در هیئت انسان ظاهر می شد و شخص متمرّد و مغرور را تنبیه می کرد، اطلاق شده است. این کلمه همچنین نام الهه مکافات بوده است. نقش nemesis آن بود که قهرمان تراژدی* را به خاطر ارتکاب خطا و جسارت نسبت به اوامر و هشدارهای خدایان مکافات کند. در این مورد برای مثال می توان از اورپشت نام برد که در تریلوژی* ای اثر ایشیل به عنوان ابزار مکافات یعنی nemesis عمل می کند و مادرش را به خونخواهی قتل پدر می کشد و خود نیز عاقبت مورد خشم خدایان واقع می شود.

صنعتی را دوست دارم که در شهر پاریس میان کوچه اومون تیه ویل و خیابان ترن نشسته است آن هم کوچه ای جوان و تو هنوز کودکی بیش نیستی مادرت فقط لباس های آبی و سفید تنّت می کند بسیار مؤمنی و همراه قدیمی ترین رفیقت رنه دالیز هیچ چیز را به اندازه جبروت کلیسا دوست نمی دارید ساعت نه است، شعله گاز پایین افتاده، آبی آبی، مخفیانه از خوابگاه بیرون می آید تمام شب را در محراب کلیسای مدرسه دعا می خوانید چندان که ژرفای جاوید و معبود لعل کبود حشمت مشتعل مسیح را جاودانه بگستراند زنبقی زیباست که همگان کاشته ایم مشعله ای با گیسوان خرمایی که باد نتواندش کشت پسر رنگ پریده و لعل گونام المصائب است.

مدار از گیوم آپولینر ترجمه محمدعلی سپانلو



شخصیت اصلی* را رقم می‌زند. این مرحله معمولاً برای شخصیت اصلی با شکست یا موفقیت قطعی همراه است. به عنوان نمونه در داستان کوتاه* داش آکل / صادق هدایت، گره‌گشائی با کشته شدن داش آکل به دست کاکازستم تحقق می‌یابد.

در تراژدی* گره‌گشائی لحظه فاجعه‌بار* نمایشنامه است که به موجب آن قهرمان تراژدی به نحوی قربانی می‌شود: برای نمونه در نمایشنامه هاملت / شکسپیر، کشته شدن هاملت، عمویش کلادیوس، مادرش (ملکه)، و لاریس مرحله گره‌گشائی نمایشنامه است. در مکبث وقتی مکبث در قصر خود محاصره می‌شود و جنگجویان به درون قصر می‌آیند، و پس از آنکه مکبث پی به توهمات و برداشت‌های نادرست خود از پیشگویی جادوگران می‌برد به جنگ تن به تن با مکداف می‌پردازد و کشته می‌شود. این لحظه گره‌گشائی در نمایشنامه می‌باشد. (← واژگونی)

کریزما Transititon-Verse

گریز در لغت به معنی فرار کردن، رهائی و خلاصی است و در اصطلاح شعر* فارسی، بیتی (← بیت) است در قصیده* که شاعر در

گرایش به قرون وسطی Medievalism

در سبک‌شناسی* ادبیات انگلیسی به گرایشی اطلاق می‌شود که نویسنده یا شاعر در آثار خود نسبت به طرز تفکر، نحوه حس‌پذیری*، درون‌نمایه*، سبک* و مطالب رایج در ادبیات و هنر قرون وسطی (۱۴۵۰-۸۰۰ میلادی) نشان می‌دهد.

ظهور رمانتیسم* در ادبیات و پیدایش سبک گوتیک (Gothic) در معماری تجلی چنین گرایشی بوده است. روی آوردن شعرای رمانتیک بویژه کالریج و جان کیتز به اساطیر (← اسطوره)، افسانه*‌ها و رمانس*‌های قرون وسطی، همچنین پیروی کیتز از شیوه میلتون و ادموند اسپنسر که در اشعار خود بسیاری از ویژگیهای شعر قرون وسطائی را زنده کرده‌اند، نمونه‌هایی از نمود این گرایش به شمار می‌آید.

مُردان (← قصیده پنداری)

گره‌گشائی Denouement

در پیرنگ* داستان* یا نمایشنامه* به بُره‌های اشاره دارد که در پی اوج (← نقطه اوج) داستان* در می‌رسد و مرحله به سامان رسیدن عمل داستانی* تکوین سرنوشت

آن تغزل* را تمام می‌کند و به مدح (← مدیحه) ممدوح می‌پردازد. چنانچه این بیت به کلمات خوشایند و مطبوع آراسته باشد، آن را حسن تخلص هم می‌گویند. برای نمونه:

خلق گویند برو دل به هوای دگر نه
نکنم خاصه در ایام اتابک دو هوایی

سعدی

گریزگاه در واقع بیت تغییر تغزل به مدح است.

گزینش کلمات / تلفیق کلمات Diction

کلمه‌بندی و تلفیق کلمات به انتخاب آگاهانه نوع کلمات (از نظر سطح زبان و از نظر تناسب آن‌ها با موضوع) و شیوه چیدن آن‌ها در کنار یکدیگر که منجر به ساختار*ی خاص از جملات و عبارات می‌شود، عطف می‌کند. کلمه‌بندی از جنبه‌های سبک‌شناختی (← سبک‌شناسی) می‌توان (← متن) به شمار می‌رود. در آثار ادبی انگلیسی، کلمه‌بندی براساس میزان انتزاعی یا عینی بودن کلمات، کاربرد کلمات لاتینی یا انگلوساکسون، سطح زبان از نظر مجاوره‌ای یا رسمی بودن، تخصصی یا عام بودن، غیر تصویری یا تصویری بودن (← زبان تصویری) بررسی می‌شود.

کلمه‌بندی شاعرانه (Poetic diction) تقریباً در تمام دوره‌ها ویژگی‌های متفاوت و متمایزی از زبان مردم آن دوره داشته است. در مباحث ادبی مغرب زمین کلمه‌بندی شاعرانه از دیرباز مورد توجه صاحب‌نظران بوده است. از نظر ارسطو و دیگر اندیشمندان کلاسیک (← کلاسیسیسم) کلمه‌بندی شاعرانه در انواع ادبی* برتر مثل تراژدی*، حماسه*، و

قصیده* باید فخیم و فاخر باشد. این دیدگاه مورد تأیید صاحب‌نظران دوره نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) انگلستان قرار گرفت. سخن توماس گری، شاعر قرن هجدهم که «زبان شعر در هیچ دوره‌ای زبان مردم آن دوره نیست» بخوبی مؤید این نکته است که برای نویسندگان و شعرای این دوره کلمه‌بندی شاعرانه باید مطابق با الگوی شعرا و نویسندگان برجسته دوره کلاسیک مخصوصاً ویرژیل و ادموند اسپنسر و جان میلتون باشد. ویژگی‌هایی که در کلمه‌بندی شاعرانه شعرا و نویسندگان این دوره حاکم بود عبارتند از: صفت هنری*، گرایش به واژگان و ساختار زبان لاتینی (← لاتینیسم)، طلب یاری از امدادهای غیبی در سرودن شعر* (← استمداد)، آدمی‌گونگی* و جاندار گونگی*، بسامد بالای اطناب*، و حسن تناسب* بین نوع ادبی یا کلمه‌بندی شاعرانه. از اینرو در طنزهای* رسمی الکساندر پوپ مثل *Epistle to Dr. Arbuthnot* (۱۷۳۵) با عنایت به اینکه مستقیماً دیدگاه‌های شاعر نسبت به موضوع‌های جاری زمان خود را در برداشت کلمه‌بندی شاعرانه از زبان معاصرین با سواد و شهرنشین وی تشکیل می‌یابد حال آنکه در انواع والای ادبی نظیر تراژدی، حماسه، و قصیده، کلمه‌بندی شاعرانه فخیم و فاخر است، و در روستائیان* که موضوع آن را مسائل پیش‌پا افتاده و ساده تشکیل می‌دهد کلمه‌بندی شاعرانه لطفی درخور این موضوع‌ها را دارد.

با ظهور رمانتیسم* و با رواج بیان احساسات و اندیشه‌های شخصی در شعر (←

سبک خاص نویسندگان و شعرای نوکلاسیکی همچون توماس گری اطلاق می‌شود.

در ادبیات کلاسیک فارسی توجه به کلمه‌بندی شاعرانه بیشتر ناظر به فخامت زبان شعر است، اما نگرش آگاهانه و دخل و تصرف در این مسئله در آراء نیمایوشیج متجلی است. نیمایوشیج درباره جایگاه انتخاب کلمات می‌نویسد:

«پس معنی، شرط اصلی است. باید برای بدست آوردن آن به هرسو رفت: در کلمات عوام، در کلمات خواص و در کلماتی که اساس تولید و تحلیل و ترکیب آن در پیش خود شاعر است و آن معنی‌های تازه و مختلف است.»

(ص ۷۴ه)

و نیز:

«... هنگامی که شعر را برای عوام و خواص طبقه‌بندی می‌کنیم در می‌یابیم کدام کلمات به کار شعرهای وزین‌تر می‌خورند و کدام به کار شعرهایی که از حیث معنی عالی و شاعرانه، چندان وزنی ندارند. «...» با زبان هرکس که حرف می‌زنید کلمات خاص زبان او را به آسانی استعمال کنید. هیچ وحشت نداشته باشید از «وول زدن» یا «لولو» اولی مثلاً برای شعر به زبان عامیانه و دومی برای شعر و تئاتر برای بچه‌ها کاملاً مناسب و بجا هستند.»

(ص ۷۸ همان)

شعرای معاصر ایران هریک کلمه‌بندی شاعرانه‌ای متناسب با فضای فکری خود دارند. فروغ فرخزاد در مجموعه‌های تولدی دیگر و ایمان یاوریم به آغاز فصل سرد کلمه‌بندی

شعر غنائی) نگرش تازه‌ای نسبت به کلمه‌بندی شاعرانه پدید آمد. ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک قرن هجده و نوزده، در مقدمه بالادهای غنائی (۱۸۰۰) ضمن «غیرطبیعی» و «تصنعی» خواندن کلمه‌بندی شاعرانه در آثار نوکلاسیک‌ها تصریح می‌کند که هیچ تفاوت عمده‌ای بین زبان نثر* و کلام موزون (- وزن) وجود ندارد. از نظر وردزورث معیار زبان معتبر شاعرانه مسئله‌ای تصنعی نیست بلکه «جریان خودجوش احساسات قوی» است، بنابراین بهترین الگو در انتخاب زبان شاعرانه، زبان اشراف نمی‌باشد بلکه زبان «زندگی بی‌پیرایه و مردم روستائی» است. نگاهی به آثار سمبولیست‌ها (- سمبولیسم)، سوررئالیست‌ها (- سوررئالیسم) و ایماژیست‌ها (- ایماژیسم) و نیز شعر معاصر مؤید آنست که کلمه‌بندی شاعرانه حتی با وجود استفاده از زبان مردم عادی، به دلیل تصرفات مجازی (- مجاز) و ضرورت تصویرگری*، در هر حال زبانی متمایز از زبان روزمره است، اگرچه بحث درباره کلمه‌بندی شاعرانه در مباحث ادبی معاصر اهمیت گذشته را ندارد.

امروزه در بحث‌های ادبی وقتی سخن از کلمه‌بندی شاعرانه به میان می‌آید، بطور خاص سبک* شعرائی موردنظر است که مثل اسپنسر در دوران الیزابت* و هاپکینز در دوره ویکتوریا نه تنها زبانی متمایز از زبان عادی در اشعارشان به کار می‌گیرند بلکه زبان شاعرانه آنها بطور مشخص از زبان شاعرانه شعرای هم‌دوره خودشان نیز متمایز است. در معنی دیگری کلمه‌بندی شاعرانه به

داستانی* پیش برود.

در قصه*ها و نمایشنامه‌های قدیم گفتگوی اشخاص عموماً از گفتار مردم عادی متمایز بود. در قصه‌های قدیم فارسی، گفتگو جزو روایت* قصه است، یعنی تابع قانون و قاعده خاصی نیست و از لحاظ نگارش حد و رسمی ندارد.

(عد)

برای مثال:

پس مرا گفت: از این جمله ده هزار کُرنصیب تو باشد، اگر سی هزار دینار به تو دهند و می‌خواهند که تو پای از میان بیرون نهی شاید و اگر نه باید که شرکت به اتمام رسانی و در خرید و فروخت با ایشان شریک باشی. پس آن هر دو بازرگان مرا با گوشه‌ای بردند و گفتند: تو مردی بزرگی و از خاندان بزرگ و خرید و فروخت کار تو نباشد، اگر مصلحت دانی سی هزار دینار بستانی و آن غلات به ما باز گذاری، من اجابت کردم و آن حال بر ابی خالد عرضه داشتم. گفت: نیکو کردی و این ترا به آسایش تر باشد. پس فرمود که مال بستان و باز گرد و بعد از این ملازمت نمای که هر چه امکان دارد از نیکوئی در باب تو تقدیم افتد.

(فرج پس از شدت)

در ادبیات غرب تا اوایل قرن بیستم گفتگو در رمان* فاقد خصوصیات بیان معمولی آدمها است. در حقیقت حرفها کمتر با اشخاص تناسب دارد. فقط گفتگوی اشخاص خنده‌آور یا افراد دون پایه نمایشنامه‌ها و داستانها صُبغه واقعی دارد.

از اوایل قرن بیستم در نمایشنامه و داستان از گفتگو به منزله عنصری شکل دهنده و با

و تلفیقاتی متناسب با فضای روشنفکران و تحصیلکرده‌های شهری هم عصر خود را دارد، و سهراب سپهری کلمه‌بندی بسیار شاعرانه و رمانتیکی به کار می‌گیرد، اما تلفیقات شاعرانه مهدی اخوان ثالث از رهگذر انتخاب واژگان و ساختار دستوری فارسی دری، رنگ و بوئی باستانی (← باستانگرایی) دارد. این تفاوت در تلفیقات یا کلمه‌بندی شاعرانه رویدادی است که شعر نو را از شعر کلاسیک متمایز می‌سازد زیرا در شعر کلاسیک تلفیقات شاعرانه برای همه شعرا در هر نوع ادبی یکسان و ثابت است و همه بسته به ظرفیت خود در قصیده، غزل، و سایر انواع جدی شعر پایبند به زبان فخیم و شاعرانه در شعر هستند. تنها استثنائی که در این خصوص می‌توان نام برد، تلفیقات در اشعار سبک هندی* می‌باشد.

گسترش (← بسط)

گسته (← حذف روابط)

گفتار (← پس‌اساختگرایی)

گفتگو

Dialogue

گفتار بین شخصیت‌های (← شخصیت) نمایشنامه* یا داستان* است. گفتگو ممکن است میان اشخاص داستان رد و بدل شود یا در ذهن شخصیت واحدی رخ دهد؛ چنانچه در ذهن شخصیت واحدی رخ دهد یا به طور یک جانبه ادا شود تک‌گویی* است.

گفتگو بنیاد نمایشنامه* را پی می‌ریزد و در داستان یکی از عناصر مهم و یا به عبارتی همسنگ ارزش توصیف است زیرا سبب می‌شود پیرنگ* گسترش یابد، درونمایه* ظاهر شود، شخصیتها معرفی شوند و عمل

چشم نفتی نگاه داشت.

نفتی با اخم همیشگیش پیت را از دست او گرفت و مشغول نفت ریختن شد. این دفعه هم بوی تند بنزین زد به دماغ عذرا و دلش تب‌تپ کرد.

«عمو نفتی شما بنزین نمیرفوشین؟»

«بنزین براچی می‌خواستین؟ مبادا خانوم یه وخ بنزین بریزین تو چراغ که گر می‌گیره‌ها!»
«خودم می‌دونم که گر می‌گیره... اما خب واسه چیزای دیگه...»

«واسه چی مثلاً؟»

«واسه تو ماشین... راستی شو ما زن ندارین؟»

«ستا!»

«بچه‌چطور؟»

«نه اجاقم کوره.»

«تا چارتا که حلاله. گاسم بعد پیدا بشه. خدا رو چسی دیدی... آدم خوب نیس بی عقبه بمیره.»

«نه قربون، همینشم که می‌بینی زیادیه، کی حال داره؟ مگه ما واسیه بابا نَمنون چیکار کردیم که اولادامون واسیه ما بکنن؟»

(خیمه شب‌بازی / چوبک)

گفتگو در نمایشنامه عنصر اصلی شخصیت‌پردازی و شکل‌گیری پیرنگ* است زیرا در نمایشنامه معمولاً راوی* وجود ندارد و همه حوادث نمایشنامه و شخصیت‌پردازی* به کمک صحنه‌پردازی و گفتگو نشان داده می‌شود اما میزان و شیوه این عملکرد در بین آثار نمایشنامه‌نویسان مختلف یکسان نیست. در آثار پاره‌ای چون هنریک ایبسن گفتگو نقش بسیار اساسی در بازکردن گذشته، زمینه* چینی، و شخصیت‌پردازی و حتی در

اهمیت استفاده می‌شود. بسیاری از نویسندگان معاصر درونمایه داستان و شخصیت‌های آن را با ترکیب گفتگوهای متناسب خلق می‌کنند. در این آثار گفتگو جنبه فرعی ندارد بلکه عمل داستان را در جهت معینی پیش می‌برد؛ با ذهنیت شخصیت‌ها هماهنگی و همخوانی دارد و احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد بی آنکه در واقع طبیعی و واقعی باشد. صحنه‌های رد و بدل شده میان شخصیت‌ها فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های درونی و خلقی افراد را نشان می‌دهد. واژگان، وزن* و ضرب‌آهنگ*، درازی و کوتاهی و سایر ویژگی‌ها جمله‌ها با گویندگان مختلف آن ارتباط نزدیک و مستقیمی دارد.

نویسندگان معمولاً از دو گونه گفتگو در داستانهای خود استفاده می‌کنند:

گفتگویی که فکر و اندیشه را مستقیماً ارائه می‌کند، و داستان‌هایی که گفتگوها در آن بیشتر جنبه نمایشی دارد و افکار و اندیشه‌ها و منظور نویسنده را به طور غیرمستقیم بیان می‌کند و خواننده باید به حدس و گمان منظور نویسنده را طی گفتگو دریابد مثل داستان‌های ارنست همینگوی. اغلب نویسندگان این دو شیوه را با یکدیگر در می‌آمیزند.

(عد)

نمونه:

دَم در که رسید پیت خالی را به طرف نفتی دراز کرد. این دفعه دستهای سبزه‌اش را بیشتر از همیشه از زیر چادر نماز چیت گل اشرفیش بیرون انداخت و الگوهای شیشه‌ایش را زیر

Yet little good hath got, and much lesse gayne.
Such pleasaunce makes the Grashopper so
poore,
And ligge so layed, when Winter doth her
straine.

The dapper ditties, that I wont devise,
To feede youthes fancie, and the flocking fry,
Delighten much: what I the bett for thy [as a
result]

They han the pleasure, I a slender prise.
I beate the bush, the byrds to them doe flye.
What good therof to Cuddie can arise?

در این منظومه نمونه‌های بسیاری از کاربرد
واژگان باستانی (← باستانگرایی واژگانی)
یافت می‌شود.

Discourse

گفتمان

اصطلاحی قابل ارتجاع در زبانشناسی* است.
اغلب به معنی توالی‌های زبانی فراتر از جمله
در گفتار و نوشتار است. جنبه ممیز گفتمان در
عین حال آنست که بر پویایی ارتباطی زبان
تأکید می‌ورزد. به این معنی، تحلیل گفتمان
یعنی بررسی تمام مؤلفه‌هایی که بخشی از
کنش ارتباطی را تشکیل می‌دهند: فحوا* می
سخن، هدف* tenor، ارتباط، حال و هوا* می
گفتمان والخ. و این تمام مؤلفه‌هایی را
دربرمی‌گیرد که میخائیل باختین «تمامیت
زنده ملموس» (living totality) می‌نامد. این
معنی برابر واژه فرانسوی discourse قرار
می‌گیرد که ادبیات داستانی* و شعر* را به
عنوانی گفتمان‌های روایی* یا ادبی نیز شامل
می‌شود. زبانشناسانی که گفتمان را با این
توسع معنایی به کار می‌برند از واژه متن (text)
هم برای متون نوشتاری و هم برای متون
گفتاری استفاده می‌کنند.

اما گروهی دیگر از زبانشناسان از جمله

نمود تحولات درونی شخصیت ایفا می‌کند.
بعضی نمایشنامه‌نویسان در کنار گفتگوی
زنده از عنصر روایت نیز برای این مقاصد
استفاده می‌کنند مثل راوی در نمایشنامه
کروسبیل (the crucible) اثر آرتو میلر. اما در هر
دو حالت گفتگوی شخصیت‌ها یکی از عوامل
اساسی در ژانر* نمایش و در قطعاتی که
وجه* نمایشی دارند ایفا می‌نماید.

Eclogue

گفتگوی شبانان

در زبان یونانی eclogue «منتخب و گلچین»
معنی می‌دهد و عنوانی بوده است برای
مجموعه شعرهای روستایی و شبانی (←
شعر روستایی و شبانی) ویرژیل، شاعر روم
باستان.

تا دوران رنسانس*، گفتگوی شبانان با غزل
روستایی* یکی بوده است اما از آن پس
گفتگو*ی شبانان بر شعری اطلاق می‌شود که
گفتگوی دو شبان درونمایه*های شعر شبانی
داشته باشد. در این معنی، تقویم شبانان سروده
ادموند اسپنسر نمونه درخشان گفتگوی
شبانان در ادبیات انگلیسی به شمار می‌آید،
برای نمونه:

PIERCE

Cuddie, for shame hold up thy heavey head,
And let us cast with what delight to chace,
And weary thys long lingring Phoebus race,
Whilome [formerly] thou wont the shepheards
laddes to leade,
In rymes, in riddles, and in bydding base:
Now they in thee, and thou in sleepe art dead.

CUDDIE

Piers, I have pyped erst [lately] so long with
payne,
That all mine Oten reeds bene rent and wore:
And my poore Muse hath spent her spared
[small] store.

هستند زیرا در نواحی خاصی به کار می‌روند مثلاً در ایران گویش مازندرانی و در انگلیسی گویش کورن وال (Cornwall) از این جمله‌اند. اما هم در یک ناحیه گویش دستخوش تعبیر می‌شود یعنی از یک محل تا محل دیگر اندک اندک تفاوت ایجاد می‌شود و هم در یک زبان تغییر از یک گویش به گویش دیگر تدریجی و رفته رفته صورت می‌گیرد یعنی برای مثال وقتی در خطه شمال ایران از سمت مازندران به سمت خراسان حرکت می‌کنیم در یک محل ناگهان گویش مازندرانی به خراسانی تبدیل نشده است بلکه این تغییر به موازات حرکت از منطقه جغرافیایی مازندران، گلستان، و خراسان با رنگ باختن تدریجی گویش مازندرانی در برابر گویش خراسانی انجام می‌شود. در این حالت باید گفت که نوعی پیوستار گویشی (dialect continuum) وجود دارد. (با اقتباس از تراجیل Trudgill، برگرفته از ص ۲۱۶ کتاب Finch).

یکی از دغدغه‌های زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک* تمایز میان زبان و گویش است. اگرچه به نظر می‌رسد که گویش زیر مجموعه زبان باشد، چنین نیست زیرا معمولاً تکلم کنندگان به گویش‌های مختلف می‌توانند حرف هم را بفهمند اما تکلم کنندگان به زبان‌های مختلف نمی‌توانند تا آن زبان را یاد نگرفته‌اند، حرف هم را بفهمند. اما زبان‌شناسان این را هم ملاک چندان قیایل قبولی برای تمایز میان زبان و لهجه نمی‌دانند زیرا می‌گویند مردم نواحی مرزی آلمان و هلند که به آلمانی و هلندی باقی می‌ماند هر یک در زبان خود گویشی دارند که برای هر دو

تحلیل گران اولیه گفتمان، اصطلاح گفتمان را بعنوان مجموعه بیاناتی متصل در زبان گفتار در برابر متن نوشتاری به کار می‌برند. در این معنی است که تحلیل گفتمان به جنبه‌هایی از زبان گفتار مثل ضرب‌آهنگ* و واحدهای لحنی (لحن) می‌پردازد که در انتقال معنا دخیل هستند اما غالباً بررسی آن در دستور زبان قرار نمی‌گیرد.

تحلیل گفتمان به دلیل گستردگی موضوع شامل رشته‌های دیگری غیر از زبان‌شناسی هم می‌شود مثل جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، و روان‌شناسی. اما در کاربرد زبان‌شناختی، گفتمان دارای دو نقش زبانی است: نقش بینا فردی (interpersonal) و نقش متنی (textual). گفتمان از آن جهت نقش بینا فردی دارد که بر شیوه‌ای که ما از زبان بعنوان وسیله‌ای برای تعامل با دیگران استفاده می‌کنیم متمرکز است و نقش متنی آن به دلیل تأکیدی است که بر توانایی ما برای ساختن متونی منسجم و پیوسته (انسجام / پیوستگی) دارد. (مص

LT&C، ۲۱۹-۲۲۱)

گزارش (→ استخدام)

گوشه‌زنی (→ تعریض)

گونه (→ تفسیر گونه شناسیک متن)

گونه شکن (→ تفسیر گونه شناسیک متن)

گونه کاربندی (→ ثبت کلامی)

Dialect گوش

گویش به تنوعات جغرافیایی زبان که دامنه آن به شکل‌های نحو*ی و عناصر لغتی گسترش می‌یابد اطلاق می‌شود. از آنجهت با لهجه* تفاوت دارد که لهجه صرفاً به مؤلفه‌های تلفظ بر می‌گردد. بسیاری از گویش‌ها ناحیه‌ای

غیر رایج و منطبق با نظام آوایی. برای مثال در انگلیسی *zis* که بیشتر با نظام تلفظی منطبق است تا رسم الخط. (صص ۲۱۸-۲۱۵ و LT).

مارک تواین، نویسنده آمریکایی در رمان * هاکبری فین (*Huckleberry Finn*) با استفاده از همین شگرد به خلق گویش سیاهپوستی و گویش کودکان نایل می‌شود و آن را یکی از ابزار شخصیت‌پردازی * خود می‌سازد.

گویش چشمی (← گویش)

گویش‌شناسی (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک)

گویش فردی / لهجه فردی **Idiolect**

عادات‌های فردی گفتار هر کس در نحوه استفاده از زبان، سبک * و سیاق منحصر به خود را دارد. حتی اگرچه زبان شخص متعلق به گویش * خاصی باشد، کم و بیش در انتخاب مؤلفه * های زبان از بین امکانات بیشماری که در اختیار دارد، ویژگی‌هایی را برمی‌گزیند که با کاربران دیگر از همان گویش تفاوت دارد. در واقع هر کدام از ما گویش خود را داریم که حاصل عوامل مختلفی است مثل محل تولد، سن، جنسیت، تحصیلات، نژاد، و ملیت. کاتی ویلز (۱۹۸۹) این امر را به اثر انگشت تشبیه می‌کند. وقتی زبان‌شناسان جامعه‌شناس (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسی) گویش را بررسی می‌کنند آنها در واقع به مطالعه انتزاعی ترکیبی متشکل از مشخصه‌های تکلم کنندگان در یک جامعه زبانی خاص می‌پردازند. گویش فردی علاوه بر زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک در سبک‌شناسی * هم مورد توجه قرار می‌گیرد. وقتی گفته می‌شود که نویسندگان هم دارای گویش فردی خود هستند به این معنی است که هر یک دارای مشخصه‌های سبک

طرف بخوبی قابل فهم است بطوریکه آلمان زبان‌های این ناحیه حرف هلندی‌های همسایه خود را که به زبان هلندی اما با گویش آن ناحیه سخن می‌گویند بهتر از حرف آلمان زبانهای اتریشی و سویسی می‌فهمند. با این حال زبان این دو گروه همچنان دو زبان متفاوت آلمانی و هلندی باقی می‌ماند. این نکته نشان می‌دهد که در تمایز میان زبان و گویش تنها نمی‌توانیم به مؤلفه‌های زبانی اتکا کنیم و در این خصوص عوامل فرهنگی، سیاسی، و تاریخی نیز اهمیت می‌یابند. دو عامل مهم در این زمینه خصوصیت خود مختاری (*autonomy*) و تبعی (*heteronomy*) در زبان است. زبان‌ها خود مختارند زیرا دارای تنوعات مستقل و استاندارد شده‌ای از آن خود می‌باشند حال آنکه گویش‌ها تابع تنوعات دیگری هستند. از اینرو تکلم کنندگان به گویش‌های مختلف آلمانی به زبان معیار آلمانی می‌خوانند و می‌نویسند و تکلم کنندگان هلندی که با گویش مرزی سخن می‌گویند علی‌رغم این شباهت، به زبان هلندی می‌نویسند و می‌خوانند.

در ارتباط با شعر * و قصه *، مسأله قابل تأمل تفاوت میان گویش استاندارد و پذیرفته شده با گویش ناحیه‌ای خاص است که باید در اثر منعکس شود. این مشکل ناشی از این نکته است که نوشتن در حالت معمول به گویشی که اصطلاحاً گویش استاندارد است انجام می‌شود و رسم الخط ندارد. شیوه‌ای که معمولاً نویسندگان یا شعرا در این باره اتخاذ می‌کنند تا به اثر خود جنبه گویش ببخشند استفاده از گویش چشمی (*eye dialect*) است یعنی استفاده از هجی

شخصیت‌پردازی شخصیت‌های کمیک (←
کمدی) در کارهای دیکنز با استفاده از این
ویژگی صورت گرفته است.

(صص ۲۲۵-۲۲۴ LT&C).

شناسیک خاص خود هستند، این مشخصات
آنها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. برخی
نویسندگان هم بنابه عادت شخصیت*هایی
را با خصوصیات زبانی متمایز خلق می‌کنند.



از دیگر نمونه‌های لاتینیسیم در زبان انگلیسی قرار داده صفت بعد از اسم می‌باشد. لاتینیسیم در نگارش انگلیسی هویشتی عالمانه و ادیبانه و بسیار رسمی به سبک می‌بخشد.

در قیاس با زبان فارسی، پدیده لاتینیسیم همان حالتی را ایجاد می‌کند که استفاده از کلمات و ساختارهای نحوی عربی در نثر* و شعر* فارسی پدید می‌آورد. همانگونه که قرن‌های متوالی پس از قرون وسطی که زبان لاتین زبان علوم و فلسفه بوده است، زبان عربی نیز بعنوان واسطه بیانی تمدن اسلامی طی قرن‌ها برای دانشمندان، علما، و سخنوران ایرانی زبان مرسوم علمی محسوب می‌شده بطوری که این امر غالباً به حد افراط رسیده است.

Lullaby

لالایی

در لغت به معنی غلامی، بندگی، خدمتکاری، تربیت بزرگ‌زادگان، قسمی پارچه کم ارزش است، و در مبحث ادب آوازی که مادران و دایگان برای خواب کردن طفل شیرخواره می‌خوانند.

لالاینها در فارسی معمولاً با «لالا لالا» و در انگلیسی با "hush" آغاز می‌شود. برای نمونه:

Latinism

لاتینیسیم

از ویژگی‌های سبک* نگارش در زبان انگلیسی است و آن گرایشی است که در آثار عمده ادبیات انگلستان از قرن هفدهم به بعد نسبت به استفاده از کلمات، عبارات، و ساختار*های دستوری زبان لاتین پدید آمد. از جمله سرشناس‌ترین ادبای انگلیسی که در آثار خود این گرایش را منعکس کرده‌اند می‌توان از جان میلتون، گییون، و ساموئل جانسون را نام برد. استفاده از کلمه ربط et به جای and از نمونه‌های واژگانی لاتینیسیم است. همچنین سبک جمله‌ای مثل:

"secure the portal and extinguish the illumination"

به جای "Lock the door and put out the light." از مشخصات لاتینیسیم برخوردار است، زیرا در این جمله به جای واژه‌های انگلیسی از کلمات لاتینی که وارد زبان انگلیسی شده‌اند استفاده شده است:

| انگلیسی | لاتینی | فارسی |
|---------|--------------|---------------|
| lock | secure | فصل کن / ببند |
| door | portal | در |
| put out | extinguish | خاموش کن |
| light | illumination | روشنائی |

- اعتبار حالت: یاد کردن عمل یا حالتی و اراده محل آن مثلاً: درس خواندن برای مدرسه.

- اعتبار آلیت: یاد کردن وسیله و اراده حاصل و نتیجه آن مثلاً: قلم برای آثاری که با آن نوشته می‌شود. (صخدشف)

در اصطلاح ادبِ فرنگی، مجاز مرسل (synechdoch) را قسمی استعاره* می‌نامند که بیشتر به معنی نامیدن کل و اراده جزء، یا نامیدن جزء و اراده کل تعبیر می‌شود، برای نمونه لفظ «دست» در عبارت «ده دست» به معنی کمک‌رسان و کارگر، به اعتبار آنکه کمک از دست برمی‌آید، یا کلمه «نان» در عبارت «نان روزانه ما را عطا بفرما» به معنی قوت و روزی. همچنین است استفاده از کلمه rhyme (قافیه) به معنی شعر در سطور زیر:

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme...
(Shakespeare)

ترجمه:

«نه سنگ مرمرین، نه بناهای زراندود
شاهزادگان هیچیک بیش از این سخن نخواهد
پایید.»

از نظر یا کوپسن، مجاز مرسل با قرار گرفتن در یک نظام پیوسته تمایل به برگشت و چسبندگی به متن* را دارد. از نظر وی مجاز مرسل خاصیتِ رمان* رئالیستی (-) رئالیسم) است. (Selden)

مجاورت (- مجاز مرسل)

محاکاتات (- تخیل، - کلاسیسیسم)

محتمل الضدین (- ابهام)

محور جایگزینی (- زبان‌شناسی)

محور همیشینی (- زبان‌شناسی)

محوریت علوم انسانی (- اومانیزم)

کل موضوع مورد نظر مشتق شده باشد به طوری که اگر آن را از کل بگیرند، بر کلیت موضوع خُسران وارد شود.
- کلیت (synechdoch): به کاربرد کل و اراده جزء.

- مجاورت (metonymy): به کاربرد چیزی به اعتبار رابطه و نزدیکی‌اش با چیز دیگر مثل کلمه «عصا» در عبارت «عصای پیری» به لحاظ آنکه افراد پیر و ناتوان به یاری عصا راه می‌روند.

در اصطلاح زبان تصویری* در انگلیسی تعریفی که از metonymy می‌دهند بسیار با تعریف کنایه* در اصطلاح بیان* فارسی نزدیک است زیرا metonymy آن است که واژه‌ای را جایگزین واژه‌ای دیگر می‌کنند به اعتبار پیوند نزدیک بین آن دو، مثل آنکه علت را به جای معلول یا نویسنده را به جای اثرش ذکر کنند. وقتی جان میلتون شاعر انگلیسی در قرن هفدهم گوید: «در آن هنگام که درمی‌یابم چه سان فروغ من رو به خموشی می‌گذارد» «فروغ» کنایه‌ای از بینائی است زیرا فروغ از لوازم بینائی است.

نمونه‌های دیگر: شکسپیر می‌گوید:

"Doublet and hose ought to show itself
courageous to petticoat." (As you like it)

ترجمه: «بالاپوش‌ها و ساقبندها باید خود را به ژیبون‌های شجاع بنمایند.»

بالاپوش و ساقبند از توابع پوشش مردانه، و ژیبون از توابع پوشش زنانه است پس اولی کنایه از مردان و دومی کنایه از زنان است.

- اعتبار مایکون: یاد کردن چیزی به اعتبار آنچه بعداً خواهد شد مثلاً: انگور برای شراب.

When that the poor have cried, Caesar hath
wept,
Ambition should bemade of sterner stuff.
(Shakespeare/ *Julius Caesar*)

ترجمه:

«در آن هنگام که فقرا ناله می کردند، سزار
می گریسته است،
جابه طلبی باید از خمیره ای سرسخت تر
درست شده باشد.»

Modernism مدرنیسم / نوگرانی

مدرنیسم عنوان دوره ای است در تاریخ
ادبیات، هنر و اندیشگی غرب است که به
لحاظ ظهور مشخصه های جدیدی در عرصه
موضوع، شکل*، مفاهیم و سبک* از
دوره های قبل متمایز می باشد.

آغاز این دوره در کشورهای مختلف تاریخ
مستفاوتی دارد. نخستین طلیعه های ظهور
مدرنیسم در فرانسه از دهه پایانی قرن
نوزدهم آشکار شد و تا دهه ۱۹۴۰ ادامه یافت.
اما در روسیه از سالهای پیش از انقلاب اکتبر
۱۹۱۷ تا دهه ۱۹۲۰، در آلمان از دهه ۱۸۹۰ تا
دهه ۱۹۲۰، در انگلستان از اوایل قرن بیستم تا
دهه ۱۹۳۰، و در امریکا از اندکی پیش از جنگ
جهانی اول تا جنگ بین الملل را دربر می گیرد.
ویژگی های خاص مدرنیسم نزد هر کسی
بنوعی تعریف می شود اما اکثر منتقدان بر این
نکته توافق دارند که مدرنیسم عبارتست از
گسستن اساسی و عمدی از تمام مبانی هنری
و فرهنگی گذشته غرب. آغازگران عمده
مدرنیسم با این مفهوم متفکرانی هستند که
تمام بنیانهای باورهای سنتی غرب را مثل
دین، اخلاق، و شناخت انسان از خود به زیر
سؤال بردند. برجسته ترین این متفکران نیچه،

مخاطب (← خطاب کننده)

مختصه (← مؤلفه)

مختلف الارکان (← وزن)

Asteism

مدح شبیه به ذم

از مدح شبیه به ذم به عنوان «تأکید المدح
بمايشبه الذم» یاد کرده اند و چنان است که در
اثنای مدح با استفاده از کلماتی چون والا، اما،
جز، لیکن، ولی، مگر،... (حروف استثنا و
استدراک) سخن را در مدح چنان بیاورند که
شنونده در آغاز آن را مذمت پندارد، لیکن
چون بیت* یا کلام پایان پذیرد، معلوم گردد
که مدح و ستایش است. این نوع صنعتگری را
صنعت تحویل یا زشت و زیبا هم می نامند.
قمری شاعر قرن چهارم هجری گوید:

همی به فر تو نازند دوستان، لیکن

به بی نظیری تو دشمنان کنند اقرار

رشیدالدین و طواط گوید:

ترا پیشه عدل است، لیکن به جود

کند دست تو بر خزائن ستم

این صنعت را در فارسی استثناء و رجوع نیز
می خوانند.

مدح شبیه به ذم از حیث ساختار* و سرشت
به ابهام* می ماند.

نمونه های دیگر:

به زلف، کژ؛ ولیکن به قدو بالا راست

به تن، درست؛ ولیکن به چشمکان بیمار

دقیقی

زخم ها برداشتیم و فتح ها کردیم، لیک

هرگز از خون کسی رنگین نشد دامن ما

عرفی شیرازی

(زسپ ۳)

در انگلیسی:

ویژگی‌های چنین آثاری جابه جایی* و تکه‌تکه‌گونی است. در عرصه قصه‌نویسی*، جویش در اولیس و در فنیقیان برمی‌خیزند با عدول از نحو* سنتی (← سنت) زبان و برهم زدن انسجام* زبان روایت* از رهگذر ترفندهائی چون جریان سیال ذهن* کاملاً از ساختار سنتی داستان‌نویسی و شیوه‌های پذیرفته شده روایت فاصله می‌گیرد.

ظهور کوبیسم*، فوتوریسم*، و اکسپرسیونیسم انتزاعی (abstract expressionism) در نقاشی و مجسمه‌سازی از دیگر آثار مدرنیسم می‌باشد.

یکی از مشخصه‌های مدرنیسم پدیده آوانگارد* است.

مدلول (← بن‌فکنی)

مدیحه Panegyric/Encomiastic Verse

مدیحه در لغت به معنی ستایش است و در اصطلاح شعر*ی ستایش‌آمیز باشد که موضوع آن می‌تواند شخص، گروه، بانیان حکومت و یا حتی یکی از حالات و خلقیات نفسانی انسان باشد.

مدیحه‌سرایی در ادب‌فارسی یکی از قدیمی‌ترین انواع شعر است که از دیرباز مورد توجه سخن‌سرایان بوده است. شاید هنگامی که گویندگان فارسی زبان پس از ظهور شعر و شاعری در ایران به سخنوری آغاز کردند، نخستین موضوع رسمی، مدح و ستایش سلاطین و امرا بود.

قصیده‌سرایی (← قصیده) و مدیحه‌گویی مدتها پیش از ظهور اسلام تا حدی باعث زوال این سنت* شد اما در زمان امویان و عباسیان بار دیگر مدیحه‌سرایی رونق گرفت.

کارل مارکس، زیگموند فروید و جیمز فریزر (با کتاب شاخه طلائی) بوده‌اند.

در عرصه ادبیات پیدایش آثاری چون اولیس/ جیمز جویش، سرزمین سترون/ تی. اس. الیوت و اطلاق یعقوب/ ویرجینا ولف (که همگی در سال ۱۹۲۲ پدید آمدند) و سایر آثار تجربی که پس از جنگ جهانی اول نوشته شده، نقطه شروع حقیقی مدرنیسم به شمار می‌آید. آنچه موجب این گسستگی یکباره شد تأثیری بود که جنگ جهانی اول بر تفکر انسان غربی نهاد و موجب گردید یقین به استمرار تمدن غرب دچار تزلزل بشود. از اینرو شعرا و نویسندگان بر آن شدند تا بی‌کفایتی بیان ادبی سنتی را در نشان دادن واقعیت‌های تکان دهنده جهان بعد از جنگ به اثبات برسانند.

تی. اس. الیوت در بررسی اولیس جویش (۱۹۲۳) نوشت که حالت موروئی در تنظیم اثر ادبی که بر تصور وجود یک نظم نسبتاً منسجم و پایدار اجتماعی استوار بود، نمی‌تواند با «نمای سرشار از بی‌حاصلی و هرج و مرج را که تاریخ معاصر است» سازگار باشد. تجربه‌هائی که این شعرا و نویسندگان در آثار خود از بی‌نظمی، آشفتگی، قانون‌گریزی، و تکه‌تکه‌گونی عرضه می‌کنند در واقع بازتاب بی‌نظمی و اغتشاشی بود که در عرصه اجتماعی و فرهنگی غرب پس از جنگ جهانی اول پدید آمد. در شعر، تی. اس. الیوت با به کارگیری قالب*های جدید و سبک* تازه در سرزمین سترون بی‌نظمی جهان معاصر خود را در تقابل با نظم و انسجام از دست رفته‌ای که بر دین و نظام اساطیری (← اسطوره) گذشته استوار بود، قرار می‌دهد. از

ظهیرالدین فارابی گوید:

من با خرد به حجره خلوت شتافتم
گفتم که ای نتیجه الطاف کردگار
باز این چه نقش بلعجب و شکل نادر است
کز کارگاه غیب همی گردد آشکار
گردون ز جامه که بریده است این طراز
گیتی ز ساعد که ربوده است این سوار
گر جرم کوکب است چرا شد چنین ضعیف
ور پیکر مه است چرا شد چنین نزار
گفت آنچه بر شمردی از آن جمله هیچ نیست
دانی که چیست با تو بگویم به اختصار
نعل سمند شاه جهانست کاسمان
هر ماه بر سرش نهد از بهر افتخار
دسته دوم، مدایح مذهبی و دینی بوده است
که در آن شاعر به ستایش مناقب و مکارم
حضرت رسول ختمی مرتبت و ائمه اطهار
می پردازد. این قسم مدیحه در دوره های
نخستین شعر و شاعری و به طور کلی در دوره
قبل از مغول و حتی در میان شعرای متوسط
زیاد معمول و متداول نبوده است. در عین
حال گاه میان شعرای متقدم، کسانی به سرودن
این نوع مدایح همت گماشته اند. برای مثال
ناصرخسرو در قصیده ای که با مطلع زیر
شروع می شود:

پُشتم قوی به فضل خداست و طاعتش

تا در رسم مگر به رسول و شفاعتش

نخست در ستایش حضرت رسول و سپس در
منقبت امیر المؤمنین سخن رانده و در پایان از
معتضد بالله خلیفه فاطمی یاد کرده است.

سنائی نیز در مدح حضرت رسول قصایدی
دارد. از جمله دو قصیده که با مطلع های زیر
آغاز می شود:

بعدها که حکومت اسلامی تجزیه شد و در
ایران، سلاطین ایرانی به حکومت رسیدند،
این سنت ادامه یافت. نخستین گویندگانی که
نامشان در متون تذکره ها و تاریخ ها ثبت است
در زمره درباریان یعنی شعرای منتسب به
حکومت بوده اند و غالب اشعاری نیز که از
آنان باقی مانده در موضوع مدح بوده است.
حنظله بادغیسی، فیروز مشرقی، ابوسلیک
گرگانی، ابوشکور بلخی، ابوالمؤید بلخی و
ابوالحسن شهید بلخی که از شعرای متقدم
هستند عموماً به دربارهای زمان خود بستگی
داشته اند. محمد و صیف سیستانی که از جمله
قدیمی ترین شاعران محسوب می شود
شعری در مدح یعقوب لیث صفاری گفته
است که در تاریخ سیستان نقل شده و مطلع *
آن چنین است:

ای امیری که امیران جهان خاص و عام

بنده و چاکر و مولای و سگ بند و غلام

مدایح شخصی، یعنی قصایدی که شاعر دربار
در مدح و ستایش حاکم یا پادشاه وقت و به
منظور گرفتن صیله و انعام می سروده است.
برای مثال، انوری، در ذکر مراجعت ممدوح و
شرح مهجوری خود گوید:

این که می بینم به بیداریست یارب یا به خواب
خویشتر را در چنین نعمت پس از چندین عذاب
این منم یارب بدین مجلس به کف جزو مدیح
وان تویی یارب در آن مسند به کف جام شراب
آخسر آن ایام ناخوشر ز ایام مشیب
رفت و آمد روزگاری خوشتر از عهد شباب
والخ...

گاه شاعر مدیحه گو از پیر خود رازهای
عظمت ممدوح را می پرسد چنانکه

And calmest the weary strife of frail humanity!

Congeries

مراعات نظیر

در لغت رعایت تناسب است و در اصطلاح بدیع (- صنایع بدیع) آن است که در نظم* و نثر* کلماتی نظیر و مناسب هم بیاورند و چیزهایی را که با هم متناسب باشند جمع کنند، مانند کلمه‌های «کمان» و «تیر»، در این بیت*

از آن به خاک نشستم که آن کمان ابرو
مرا چو تیر سوی خود کشید و دور انداخت
و کلمات «شبگرد» و «عیار» و «تاج» و «کمر»
در بیت زیر:

تکیه بر اختر شبگرد مکن کاین عیار
تاج کاووس ربود و کمر کیخسرو

میرداماد

(فافد)

چشمی دارم چو لعل شیرین همه آب
بختی دارم چو چشم خسرو همه خواب
جسمی دارم چو جان مجنون همه درد
جانی دارم چو زلف لیلی همه تاب
نمونه‌های دیگر:

ای سرو قد لاله رخ عبه چشمن!
رَز شد رخم و نیست تو را برز چشمن
(خواجوی کرمانی)

بهار و سرو و گل و سوسن، ای بهار بتان!
چو در کنار منی، جمله در کنار من است

ادیب صابر ترمذی

نمونه نثر از ابوالمعالی نصرالدین محمدبن
عبدالحمید منشی، صاحب کیله و دمنه
بهرامشاهی

«... دریغا عمر که عنان گشاده برفت و از وی
جز تجربت و ممارست، عوضی نماند که در

زهی پشت و پناه هر دو عالم
سرور سالار فرزندان آدم

و:

ای گزیده من ترا از خلق رب العالمین
آفرین گوید همی بر جان پاکت آفرین
اما به طور کلی، مدیحه مذهبی از قرن نهم
هجری بخصوص در دوره صفویه و به لحاظ
شرایط خاصی که پادشاهان صفوی برای
ترویج تشیع ایجاد کرده بودند، رواج یافت.
(فواف)

در ادبیات غرب، مدیحه در اصل در یونان
باستان به منظور ستایش قهرمانانی که در
مسابقات باستانی المپیک پیروز می شدند
سروده می شد. این نوع اشعار معمولاً به
صورت ترانه*های دسته جمعی اجرا می شد.
پیندار، شاعر یونانی، این قبیل مدایح را رواج
داد.

در ادبیات انگلیسی نیز نمونه‌های بسیاری از
مدیحه یافت می شود. پاره‌ای از این مدایح در
ستایش ایام خاصی هستند، مثلاً: «قصیده‌ای
برای صبح تولد عیسی مسیح»/ جان میلتون،
«شعری برای روز سنت سیلی سیا»/ جان
درایدن. برخی دیگر نیز مدایحی هستند که در
وصف اندیشه‌ها، خصایل و رویدادهای
خاصی سروده شده‌اند؛ مثلاً «قصیده‌ای برای
وظیفه»/ ویلیام وردزورث که با این سطور
آغاز می شود:

Stern Daughter of the voice of God!
O Duty! if that name thou love
Who art a light to guide, a rod
To check erring, and reprove;
Thou, who art victory and law
When empty terrors overawe,
From vain temptations dost set free;

ماتم‌زدگان دعوت به صبر و سکون و موارد دیگری از این قبیل می‌شوند.

از حیث تاریخی، در ادبیات فارسی مرثیه همزمان با مدیحه* پدید آمده است. شعرای مدیحه‌سرای درباری موظف بوده‌اند به مناسبت درگذشت و مرگ ممدوح خود یا نزدیکان و اقربای او اشعاری بسرایند تا بدین وسیله وظیفه خدمتگزاری و وفاداری خویش را به اثبات برسانند و تألم و تأسف خود را نشان دهند. سابقهٔ مراثنی در ادب فارسی به رودکی، شاعر قرن چهارم می‌رسد. او اولین شاعری بوده است که در رثای دوستان و نزدیکان شعر سروده است. از جمله مراثنی رودکی قطعه شعری است که شاعر در مرگ شاعری دیگر به نام ابوالحسن مرادی سروده است و با این ابیات (- بیت) آغاز می‌شود:

مُرد مرادی نه همانا که مُرد
مرگِ چنان خواجه نه کاریست تُرد
جان گرامی به پدر باز داد
کسالد تیره به مادر سپرد
گاه بُد او که به بادی پرید
آب بُد او که به سرما فُسرَد
شانه نبود او که به موئی شکست
دانه نبود او که زمینش فُشرد
گنج زری بود در این خاکدان
کو دو جهان را به جوی می‌شُرد

والخ...

در مرثیه، شاعر تألمات روحی و احساسی خود را بیان می‌کند. قالب*های مستعد و مناسب مرثیه اول ترجیع‌بند* و دوم قصیده* است. اما شعرانی هم بوده‌اند که در قالب‌های دیگر مرثیه سروده‌اند مثلاً فردوسی که در

وقت پیری، پایمردی و دستگیری تواند بود.»
کلمات نظیر و مناسب باید در معنی با هم از لحاظ جنس یا مشابهت یا تضمین* یا ملازمت، متناسب باشند.

تناسب جنس مانند آفتاب، ماه، ستاره، گل، لاله، یاسمن، لب، چشم، دهان. تناسب مشابهت مانند چشم، نرگس - قد، سرو - دهن، غنچه.

تناسب از لحاظ تضمین و ملازمت مانند خسرو، شیرین - لیلی، مجنون - وامق و عذرا. خواجه شیراز فرماید:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو
نمونه انگلیسی:

He hath a weet countenance, a most pleasant eye,
a most admirable presence, a cheerful aspect;
he is a most delectable object.
(cited by John Hoskins/ *Direction for Speed and Style*)

ترجمه:

«او سیمائی (weet?) دارد، خوشایندترین چشم‌ها،
حضوری بس تحسین برانگیز، جنبه‌ای نشاط‌آور،
او دلچسب‌ترین است.»

مرثیه / ارتاء Death-elegy

شعر*ی را گویند که در ماتم در گذشتگان و تعزیت خویشاوندان و یاران و اظهار تأسف بر مرگ شاهان و بزرگان و سران قوم و ذکر مصائب پیشوایان دینی سروده شده باشد. در این اشعار از مناقب و فضائل و مقام و منزلت شخص از دست رفته سخن می‌رود و واقعهٔ مصیبت بزرگ نشان داده می‌شود. معمولاً

مرگ فرزند مرثیه‌ای در قالب مثنوی* سروده و حافظ که او نیز در رثای فرزند شعری در قالب غزل* گفته است.

در شعر فارسی مرثیه بر سه قسم است: اول رثاء تشریفاتی و رسمی. در اینگونه اشعار معمولاً شاعر دربار به واسطه موقعیت خود و به عنوان نوعی وظیفه در مرگ نزدیکان و عزیزان بمدوح خود شعر می‌سرود. همچنین این شعرا هنگام از دست رفتن بمدوحی که سالها از آنان حمایت مادی کرده بود، گاه از صمیم قلب متأثر و متأسف می‌شدند و مرثیه‌ای سوزناکی می‌سرودند. به عنوان نمونه‌ای از این قسم مرثیه‌ها می‌توان از مرثیه فرّخی در مرگ سلطان محمود غزنوی نام برد. این مرثیه یکی از قویترین مرثیه‌های رسمی در ادبیات فارسی به شمار می‌آید و با این مطلع آغاز می‌شود:

شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار
چه فتاده‌ست که امسال دگرگون شده کار
ابیات زیر را که حافظ در مرگ شاه ابواسحاق اینجو سروده است نمونه دیگری از این قسم مرثیه به شمار می‌آید.

(ص ۲۲۳ الف الف)

یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود
دیده را روشنی از خاکِ درت حاصل بود
راست چون سوسن و گل از اثر صحبت پاک
بر زبان بود مرا، آن چه ترا در دل بود
دل چو از پیر خرد نقل معانی می‌کرد
عشق می‌گفت به شرح آن چه بر او مشکل بود
آه از این جور و تطاول که درین دامگه است
واه از آن ناز و تنعم که در آن محفل بود
در دلم بود که بی‌دوست نباشم هرگز
چه توان کرد که سعی من و دل باطل بود

دوش بر یادِ حریفان، به خرابات شدم
خُم می‌دیدم، خون در دل و پا در گل بود
بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق
مفتی عقل در این مسأله لایعقل بود
راستی خاتم فیروزه بواسحاقی
خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود
دیدي آن قهقه کبک خرامان حافظ
که ز سرپنجه شاهین قضا غافل بود

دسته دوم مرثیه شخصی و خانوادگی است و آن اشعاری است که شاعر در رثاء فرزند یا یکی از بستگان نزدیک می‌سراید و معمولاً از سر اخلاص و بر اثر تألمی عمیق سروده می‌شود. در این قسم به عنوان نمونه می‌توان اشعاری را که فردوسی، خاقانی، مسعود سعد سلمان، حافظ و جامی هریک در سوگ فرزند خویش سروده است، نام برد. حافظ در مرگ فرزند چنین می‌گوید:

دلا دیدی که آن فرزانه فرزند
چه دید اندر خم این طاق رنگین
به جای لوح سیمین در کنارش
فلک بر سر نهادش لوح سنگین

دسته سوم، اشعاری است که در رثای شهدای کربلا مخصوصاً سیدالشهدا و سایر پیشوایان دینی و مذهبی سروده شده‌اند. این قسم مرثیه چند قرنی بیش نیست که به ادبیات فارسی راه یافته است و خاصّ مذهب شیعه است. معروفترین مرثیه‌سرای ایران در این دسته، محتشم کاشی (متوفی در ۹۹۶ ه.ق) است. از دیگر شعرای قرن نهم که غالباً در مناقب ائمه شعر سروده‌اند باید باباسودانی

ایبوردی، ابن حسام قهستانی و کاتبی ترشیزی را نام برد. از متأخران نیز محمودخان ملک الشعراء ترکیب‌بند* بسیار فصیح و جانسوزی مشتمل بر چهارده‌بند در ذکر شهادت و شرح مصیبت حضرت سیدالشهدا سروده است. ابیات نخستین‌بند آن چنین است:

باز از افق هلال محرم شد آشکار
و ز غم نشست بر دل پیر و جوان غبار
باز آتشی ز روی زمین گشت شعله‌ور
کافتاد از آن به خرمن هفت آسمان شرار
برخاست از زمین و زمان شور رستخیز
وز هر طرف علامت محشر شد آشکار
والخ...

(فواف)

علاوه بر نظم، در ادب فارسی مرثیه به نثر* هم مسبوق به سابقه است. برای نمونه در کتاب التوسل الی التوسل بهاء‌الدین محمد ابن مؤیدبغدادی بر مرگ سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه نوحه سر داده است.

در ادبیات کلاسیک یونانی و لاتینی، به طور کلی به هر شعری که در قالب* مزدوجه* هائی به وزن* داکتیل شش پایه* یا شش و پنج پایه* متناوب سروده می‌شد، elegy می‌گفته‌اند. این قسم شعر مضامین (← مضمون) متفاوتی را چون مرگ، عشق، جنگ و از این قبیل، در بر می‌گرفت. گهگاه elegy به عنوان سنگ‌نوشته یا سنگ‌نور (epitaph) و یادبود تعبیر می‌شد. اما از قرن شانزدهم میلادی این قسم شعر به معنی مرثیه و سرود عزایه کار رفت.

شعرای انگلیسی از قرن شانزدهم به تقلید* از این قالب شعری پرداختند. در ابتدا elegy

انگلیسی نیز مضامین متنوعی را بیان می‌کرد. برای نمونه جان‌دان شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) در مجموعه‌ای از elegy اشعار خود را بر مبنای درونمایه عشق سروده است. جان دان در elegy شماره ۱۹ خود با عنوان To His Mistres خیلی بی‌پرده از مقدمات عشق‌ورزی خود سخن می‌گوید.

اما از اواخر این قرن، elegy قالب خاص مضامین و موضوعات متفکرانه شد و مراثی را نیز در برگرفت. نمونه‌هایی چند از مرثیه در ادبیات انگلیسی عبارتند از:

مرثیه توماس کاریو بر مرگ جان‌دان، مرثیه جان کیولند بر مرگ بن‌جونسون، و مرثیه تنی‌سون تحت عنوان «چکامه‌ای بر مرگ دوک ولینگتون» "Ode on the Death of the Duke of Welington"، همچنین مرثیه آدن، شاعر معاصر بر مرگ و. بی‌یتز.

مراثی در ادبیات انگلیسی غالباً از نوع خاصی به نام مرثیه شبانی* هستند. انواع دیگر مراثی در ادبیات غرب، یکی dirge (← سوکنامه) و دیگری lament (← غمنامه) است.

مرثیه شبانی Pastoral Elegy

شبان در لغت چوپان است، مرثیه شبانی در ادبیات مغرب زمین نوعی مرثیه* را گویند که در آن، شاعر و شخص مورد رثا در هیئت شبان نشان داده می‌شدند. شاعر، مرثیه را با استمداد* از الهه یا الهه‌هائی آغاز می‌کند و در جریان شعر* به موجودات اساطیری (← اسطوره) اشاره می‌کند. در عزای مرگ شبانان مظاهر طبیعت نیز شرکت می‌جویند. شاعر از نیروهای نگاهبان شبان استفسار می‌کند که به هنگام مرگ شبان به چه کاری مشغول بوده‌اند.

کننده)، کلاهی بوده پنبه آکنده که صوفیان بر سر می نهاده‌اند. این کلمه را بعدها با تحریف مجوزه خوانده‌اند. در اصطلاح شعر * بیت * مثنوی * را گویند.

در شعر انگلیسی هر دو سطر متوالی را که بریک وزن * و قافیه * باشد، مزدوجه گویند، برای نمونه:

The grave's a fine and private place,
But none, I think, do there embrace.
(Andrew Marvell/ "To His Coy Mistress")

مزدوجه رایج‌ترین شکل منظومه سرائی در ادبیات غرب به شمار می‌آید. در ادبیات انگلیسی، تقریباً اکثر آثار منظومی که در قالب * شعر سپید * و شعر آزاد * نیستند، به صورت مزدوجه سروده شده‌اند. مزدوجه بسته (← مزدوجه حماسی)

Heroic Couplet مزدوجه حماسی

این اصطلاح در زبان انگلیسی بر بیتی (← بیت) اطلاق می‌شود که برون * آمییک پنج پایه * است و طرح قافیه آن به صورت aa, bb, ... باشد. cc.

اطلاق صفت حماسی (← حماسه) بر این قسم مزدوجه از قرن هفدهم و به لحاظ کاربرد مکرر آن در منظومه‌های حماسی و روایتی (← روایت) بوده است.

مزدوجه حماسی، توسط جفری چاسر در منظومه افسانه زنان نیک و بسیاری از حکایات کانتربری به ادبیات انگلستان راه یافت. اما رواج آن در دوران نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) و به ابتکار جان درایدن تحقق پیدا کرد. مزدوجه حماسی در اشعار دوران مذکور به کمال رسید.

In pious times ere priestcraft did begin. (a)

سپس عزاداری جمعی برگزار می‌شود و شاعر از عدالت الهی و خیالت‌های زمانه خود، به بهانه ماتمی که رخ نموده سخن می‌راند. آنگاه در قطعه‌ای به شرح گل و گیاهی که تابوت را آذین بسته‌اند می‌پردازد. شعر با زایش امید و شادی دوباره پایان می‌یابد. امید و شادی از اعتقاد به این که مرگ سرآغاز زندگی نوینی است، مایه می‌گیرد.

سابقه مرثیه شبانی به اشعار سه تن از شعرای اهل سیسیل یعنی تئوکریت، ماسکیس و بایون که هم عصر او بوده‌اند، می‌رسد. در ادبیات انگلیسی، ادموند اسپنسر، شاعر قرن شانزدهم برای نخستین بار مرثیه‌ای شبانی با عنوان «آستروفیل» در رثای سرفیلپ سیدنی، ادیب هم عصر خود سرود. پس از او، جان میلتن شاعر قرن هفدهم نیز مرثیه شبانی «لی سیداس» را برای مرگ دوست خود سرود. این شعر بعداً تأثیر ژرفی بر مرثی شلی، شاعر رمانتیک (← رمانتیک) قرن هجدهم و ماثیو آرنولد شاعر قرن نوزدهم باقی نهاد. شعر مزبور با این سطور آغاز می‌شود:

Yet once more, O ye laurels, and once more
Ye myrtles brown, with ivy never sere,
I come to pick your berries harsh and crude,
And with forced fingers rude
Shatter your leaves before the mellowing year.
Bitter constraint, and sad occasion dear,
Compels me to disturb your season due:
For Lycidas is dead ere his prime,
Young Lycidas, and hath not left his peer.

(← شعر روستائی و شبانی)

مرکززدانی (← بن فکنی)

Couplet مزدوجه

در لغت مؤنث مزدوج (همسر گیرنده، ازدواج

کز غلغل بلبل، چه خبر باد صبارا
جز ناله و آهی
از مستزاد خواجوی کرمانی:

Before polygamy was made a sin; (a)
When man on many multiplied his kind, (b)
Ere one to one was cursedly confined; (b)
(Dryden/ *Absalom and Achitophel*)

و نیز:

One science only will one genius fit; (a)
So vast is art, so narrow human wit: (a)
Not only bounded to peculiar arts, (b)
But oft in those confined to single parts. (b)
(Alexander Pope/ *An Essay on Criticism*)

کس نیست که گوید ز من آن ترک خطارا
گر رفت خطائی
باز آی که داریم توقع ز تو، مارا
با وعده وفائی
باز آی که سر در قدمت بازم و جان را
رد پای سمندت

مزدوجه حماسی در دوره نوکلاسیک به
صورت مزدوجه بسته (closed couplet) تکامل
یافت. هر مزدوجه بسته از حیث جمله بندی و
رسانگی دستوری، خودکفا و کامل است،
برای نمونه:

See how the world its veterans rewards! (a)
A youth of frolics, an old age of cards; (a)
Fair to no purpose, artful to no end, (b)
Young without lovers, old without a friend; (b)
A fop their passion, but their prize a sot; (c)
Alive, ridiculous, and dead, forgot! (c)
(Pope/ *Of the Characters of Women*)

چون می ندهد دست، من بی سروپارا
جز نعل بهائی
از مستزاد مشهور ملک الشعرای بهار که در
اواخر سلطنت استبداد محمدعلی شاه قاجار
در سال ۱۲۸۶ هـ.ش. سروده است:

مستزاد Tail-rhyme

در لغت به معنی زیاد کرده شده، افزون شده
باشد. در شعر* فارسی قالب* منظومی را
گویند که در آخر هر بیت* یا هر مصراع*
جمله ای بیاورند که وزن* آن جمله ها با هم
متحد و در عین حال با وزن مصراع های اصلی
متناسب باشد.

مستزاد در واقع نوع مستقلی از انواع شعر
نیست بلکه قسمی تفتن شعری به شمار
می آید.

دولتشاه سمرقندی قدیم ترین مستزاد را از
ابن حسام هروی دانسته است:
آن کیست که تقریر کند حال گدا را
در حضرت شاهی

باشه ایران، ز آزادی سخن گفتن خطاست
کار ایران با خداست
مذهب شاهنشاه ایران، ز مذهب ها جداست
کار ایران با خداست
هر دم از دریای استبداد آید بر فراز
موج های جانگداز...
مستزاد فارسی انواعی چون مستزاد غزل*
مستزاد رباعی* و مستزاد قصیده ای (-ه
قصیده) را شامل می شود. نمونه مستزاد غزل:
گر گذری هست و نه در کوی تست
بر خطاست
ور نظری هست و نه بر روی تست
نابجاست
آنکه بسنجید رخت را به ماه
ز اشتباه
گفت که همسنگ ترازوی تست
از تو کاست
والخ... وثوق الدوله

مستزاد رباعی:

در خواب جمال یار خود می دیدم

در عین صفا

وز گلشن وصل او گلی می چیدم

بی خارج جفا

ناگاه خروس سحری بیدارم کرد

گویا ز حسد

ای کاش که بیدار نمی گردیدم

تا روز جزا

ابوسعید ابوالخیر

مستزاد قصیده‌ای:

ای کامکار سلطان، انصاف توبه کیهان

گشته عیان

مسعود شهریاری، خورشید نامداری

اندر جهان

ای اوج چرخ جایت، گیتی ز روی و رایت

چون بوستان

مسعود سعد سلمان

هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد

دل برد و نهان شد

هر دم به لباس دگر آن یار برآمد

که پیرو جوان شد

گاهی به تک طینت صلصال فرو رفت

غواص معانی

گاهی ز تک کیهگل فخار برآمد

ز آن پس به جهان شد

که نوح شد و کرد جهان به دعا غرق

خود رفت به کشتی

که گشت خلیل و به دل نار برآمد

آتش گل از آن شد

یوسف شد و از مصر فرستاد قمیصی

روشنگر عالم

از دیده یعقوب چو انوار برآمد

تا دیده عیان شد

حقا که هم او بود که اندر ید بیضا

می کرده است شبانی

در چوب شد و بر صفت مار برآمد

زان فخر کیان شد

مستزاد از مشروطیت به بعد رواج یافت و از

آن برای ساختن اشعار ملی و میهنی استفاده

کردند.

(صفحه ۳۰۶ الفالف)

در ادبیات فرنگی به طور عام و ادبیات

انگلیسی به طور خاص، قالبی وجود دارد که

بسیار به مستزاد نزدیک است. این قالب

واحدی منظوم است که از سطری کوتاه در پی

مجموعه سطرهای طولانیتر تشکیل می شود.

این سطر کوتاه یا جمله دنباله را در اصطلاح

دنباله (caude) گویند. هر دنباله با دنباله های

پیشین هم قافیه است. نمونه های شعر مستزاد

در ادبیات انگلیسی عبارتند از شعر «آقای

توپاز» سروده چاسر و «برای شب» اثر شلی که

قسمتی از هریک به عنوان نمونه نقل می شود.

Swiftly walk o'er the western

The birdes singe, it is no nay,

The sparhawk and the papejay,

That joye it was to here.

The thrustelcock made eck his lay.

The wode dowve upon the spray

She sangful loude and clere.

"Sir Thopas"

Wrap thy from in a mantly gray

Star - inwrought!

Blind with thine haire the eyes of Day;

Kiss her until she be wearied out;

Then wander o'er city and sea and land,

Touching all with thine opiate wand-

Come, long-sought.

("To Night")

شکر کند عارف حق، کز همه بردیم سبق
بر زیرِ هفت طبق، اختر رخشنده شدم
باش چو شطرنج روان خامش و خود جمله
زبان
کز رُخ آن شاه جهان فرخ و فرخنده شدم
تقسیم کردن که معمولاً سه جزء اول مقفی
هستند،

ب) شعری که هر بیت آن به چهار جزء تقسیم
شود و در آخر سه جزء اول، شاعر سجع* نگاه
دارد و در جزء چهارم قافیه آرد، مانند:

ای ساریان منزل مکن، جز در دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم، بر ربع و اطلال و دمن
ربع از دلم پر خون کنم، اطلال را جیحون کنم
خاک دمن گلگون کنم، از آب چشم خویشتن
معزی
شمس قیس همین شعر معزی را مسجع
نامیده ولی رشید و طواط مسمط قدیم و اصلی
را همین می‌داند که شعری است شامل چند
بند* و هر بند شامل چند مصراع بر یک وزن و
یک قافیه در حالی که در پایان مصراع آخر
قافیه اصلی را که بنای شعر بر آن است، آورند.
مثال:

طرح قافیه* چنین شعری چنین است:

الف، الف

الف، الف

ی

ب، ب

ب، ب

ی

ج، ج

ج، ج

ی

یک قسم مستزاد در ادبیات مغرب زمین سانه
مستزاد (← سانه) یا caudate sonnet نامیده
می‌شود و آن غزلواره* ای است که علاوه بر
چهارده سطر معمول در سانه*، یک یا دو
جمله کوتاه دنباله نیز دارد. این قسم مستزاد در
ادبیات انگلیسی از موارد نادر و نایاب به شمار
می‌رود و از معدود نمونه‌های آن، شعر
"On the New Forces of Conscience Under the
Long Parliament" سروده جان میلتون است.

Multiple-poem مُسَمَّط

در لغت به معنی به رشته کشیدن (مروارید و
جز آن)، و در شعر الف) یک بیت* شعر که هر
مصراع* آن به دولخت تقسیم شده و کل بیت
به چهارلخت و از این چهارلخت، سه لخت
اول بواسطه قافیه درونی* هم قافیه* باشند،
برای نمونه:

در رفتن جان از بدن،
گویند هر نوعی سخن
من خود به چشم خویشتن،
دیدم که جانم می‌رود

سعدی

در واقع نوع قدیم مسمط مجموعه ابیاتی
است چند لختی که لخت‌های غیر پایانی هر
بیت با هم قافیه درونی دارند و لخت‌های
پایانی ابیات هم با یکدیگر قافیه بیرونی شعر
را تشکیل می‌دهند.

(الف الف، صفحه ۲۹۲)

این وجه مسمط جنبه صنعت بدیعی
(همان) داشته است و نمونه آن در اشعار
مولانا فراوان است:

دیده سیرست مرا، جان دلیرست مرا
زهره شیر است مرا، زهره تابنده شدم

مثال:

خیزید و خز آردید که هنگام خزانست
 باد خنک از جانب خوارزم وزانست
 آن برگ رزان بین که بر آن شاخ وزانست
 گونی که یکی پیرهن رنگرزانست
 دهقان به تعجب سرانگشت گزانست
 کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلزار
 طاووس بهاری را، دنبال بکنند،
 پرش ببریدند و به کنجی بکنند
 خسته به میان باغ به زاریش پسندند
 با او نشینند و نگویند و نخندند
 وین پر نگارینش بدو باز نبندند
 تا آذر مه بگذرد و آید آذار

منوچهری

در کتب ادبی منوچهری را به دلیل آنکه هر
 لخت را تبدیل به مصراعی نمود و شکل
 مسط جدید را ساخت با مسامحه واضع
 مسط جدید نامیده‌اند.

مسط سنتی حداکثر سدس است اما اگر
 برخی از اشعار مسجع شعرای قدیم به شیوه
 مسط جدید بازنویسی شوند، مسط‌های
 هفت تایی و هشت تایی هم خواهیم داشت.

مسط را به حسب شماره مصراع‌های هر
 پاره شعر، مربع (چهار تایی)، مخمس
 (پنج تایی) و سدس (شش تایی) می‌خوانند.

نوع خاصی از مسط را مسط تضمینی
 نامند. مسط تضمینی همان خصوصیات
 مسط را دارد با این ویژگی که شاعر پیش از
 هر بیت غزل* شاعری صاحب آوازه و استاد،
 چند مصراع از خود می‌آورد که با بیت مورد
 تضمین* هم معنی و هم مضمون* است.
 مانند تضمین ملک الشعرای بهار از یکی از

غزل‌های شیخ اجل سعدی:

سعدیا چون تو کجا نادره گفتاری هست؟
 یا چو شیرین سخت نخل شکر باری
 هست؟

یا چو بستان تو گلزاری هست؟
 هیچم ار نیست، تمنای توام باری هست
 «مثنوی دوست که غیر از تو مرا یاری
 هست»

«یا شب و روز بجز فکر توام کاری هست»
 بهار

مسط از دوران مشروطیت به بعد رواجی
 تازه یافت و شعریایی چون اشرف الدین
 گیلانی، ادیب الممالک فراهانی و
 ملک الشعرای بهار بسیاری از اشعار ملی و
 میهنی خود را در این قالب سرودند.

(حصص ۲۹۴-۲۹۳ الفالف)

مسط تضمینی (← مسط)

مشارکت عاطفی (← فاصله زیباشناختی)

مشاکلت (← جناس)

مشبه (← تشبیه)

مشبه به (← تشبیه)

مصراع (← بیت)

مصیبت (← فاجعه)

مضارع (← وزن)

مضارعت (← جناس)

مضمون (← درونمایه)

مطالعات فرهنگی (← تاریخ‌گرایی نوین)

مطایبت (← مطایبه)

Wit/Witicism

مطایبه / بدله / مطایبت

مطایبه در لغت به معنی شوخی و مزاح است و
 در معنی مصدر یعنی با کسی خوش طبعی
 کردن و مزاح کردن:

من این همه ز طریق مطایبت گفتم
مگر نگویی کاین زاژ باشد و هذیان

فزخی

و: «شیخ دایم از غایت خوش طبعی
قطعه‌های مطایبه‌آمیز برای او می‌گفت»
(مجالس النعاس).

نظامی در چهار مقاله گوید:

«و شاعر باید که در مجلس محاورت
خوشگوی بود و در مجلس معاشرت
خوشروی».

(به نقل از ص ۲۳۷ الفالف)

مطایبه و فکاهه* تعریفی بسیار نزدیک به
هم دارند، با این فرق که می‌توان گفت مطایبه
مزاحی لفظی است، حال آنکه فکاهه هر قسم
گفتار، کردار، یا ظاهر خنده‌دار را در
برمی‌گیرد. مطایبه سخنی کوتاه و موجز است
که به عمد موجب جا خوردنی غافلگیرانه و
خنده‌آور می‌شود. این غافلگیری که معمولاً
در پی کشف رابطه یا تمایز میان کلمات و
مفاهیم آنها ایجاد می‌شود، در جایی انتظار
طبیعی شنونده را ناکام می‌گذارد تا در جای
دیگر و به سیاق متفاوتی آن را برآورده کند؛
برای مثال وقتی یک کمدین (- کمدی)
می‌گوید: «تنها راه مطمئن برای دو برابر شدن
پولت آن است که اسکناسها را تا بزنی و در
جیب‌پشت شلوارت بگذاری» با ظرافت
انتظار شنونده را برای شنیدن یک راه‌حل
واقعی به بازی می‌گیرد، و یا وقتی نویسنده‌ای
می‌گوید: «تاریخ خودش را تکرار می‌کند و
تاریخ‌نویسان هم همین کار را می‌کنند»
همین حس مطایبه را خلق می‌کند. مطایبه
معمولاً به شکل لطیفه* و نکته بیان می‌شود.

در زبان انگلیسی واژه wit که می‌توان آن را
برابر مطایبه نهاد، در زمانهای مختلف معانی
متفاوتی داشته است. در اصل به معنی عملکرد
هوش و ذکاوت تعبیر می‌شد. در قرن
شانزدهم و هفدهم به معنی نبوغ در ابداع*
ادبی، مخصوصاً توانائی کشف مجازهای
بعید (- مجازبعید) به کار رفت و از اینرو آن
را غالباً منسوب به شعر متافیزیکی (- شعر
متافیزیک) می‌کردند. تعبیر کنونی این کلمه
در زبان انگلیسی برگرفته از مفهومی است که
در قرن هفدهم داشته است. امروزه wit را
کلامی کوتاه و زیرکانه می‌گویند که به
انگیزش حالتی ناگهانی و غافلگیرانه
خنده‌آور منجر می‌شود.

Opening-verse

مطلق

در لغت به معنی محل طلوع، آغاز کلام و در
اصطلاح، نخستین بیت* شعر* است. برای نمونه،
مطلع غزلی (- غزل) از حافظ چنین است:
صلاح از ما چه می‌جوی که مستانرا صلا گفتم
بدور نرگس مست سلامت را دعا گفتیم

Absolutism

مطلق باوری

اصلی در زیباشناسی* و نقد ادبی* است. به
موجب این اصل، معیارهای داوری درباره
آثار هنری ثابت و تغییر ناپذیرند. مطلق
باوران در هنر بر این عقیده‌اند که شماری از
ارزش‌ها، بنیادی و اصولی هستند و می‌توانند
محک و معیار مطمئنی برای داوری درباره
آثار هنری به شمار آیند چرا که نزد همه
فرهنگ‌ها و در همه زمان‌ها معتبر هستند.
(- نسبیّت باوری)

Concrete Universal

مطلق عینی

مطلق در فلسفه به معنی کلّ و تمام است و

رواج فوق‌العاده یافت و خود فی‌بخصوصی تلقی می‌شد. نمونه:

گر بخواهی نام آن زیبا رخ سیمین بدن
رو تو قلب قلب را بر قلب قلب زن
«مقلوب کلمه قلب را که بلق است چون بر
مقلوب حرف وسط کلمه قلب یعنی لام که به
حساب ابجد سی و مقلوب آن پس است
پیوندند، بلقیس می‌شود.»

اگرچه معما را در کتب سنتی، جزو صنایع بدیع معنوی مطرح کرده‌اند، اکثر محققان آن را صنعت نمی‌دانند.

یکی از بُن‌مایه‌ها در حماسه‌ها یا تراژدی‌ها یا عشق‌نامه‌ها کهن گاهی این است که قهرمان باید معماهایی را حل کند (مثلاً به سؤالات ابوالهول پاسخ گوید) تا به خواسته خود دست یابد. بر این اساس دکتر سیروس شمیسا ژرف ساخت معما را حماسه می‌داند: نبرد پهلوان با سلاح حکمت و ذکاوت است. به عقیده دکتر شمیسا جنبه حماسی معما و چیستان* و مناظره* در برخی از کتب باستانی مثل رساله پهلوی مایتکان یوشت قابل ملاحظه است. همچنین در باب چهارم مرزبان‌نامه موسوم به «داستان دیو گاوی و دانای نیک دین» آمده است که دیو گاوی در جواب دادن به پرسش‌ها و معماهای دانای دینی شکست می‌خورد و لاجرم همه دیوان معموره عالم را فرو می‌گذارند و به زیرزمین و مغازه‌ها می‌پناهند و دیگر با آدمیزاده در نمی‌آمیزند.»

(صص ۲۵۶-۲۵۵، الف الف)

فرق معما با چیستان در آنست که چیستان مفصل‌تر از معماست و اغلب با سؤال «چیست آن» شروع می‌شود. (همان)

عینی آنچه از جمله محسوسات باشد. مطلق عینی اصطلاحی است در فلسفه و نقد ادبی*. به موجب این اصطلاح، هر اثر ادبی، پدیده‌ای است که از وحدت* میان مفاهیم مطلق و مظاهر عینی حاصل می‌شود یعنی عقاید کلی و عام در صورت تصاویری (→ تصویر) عینی و معین تجلی پیدا می‌کنند. سیرفیلیپ سیدنی شاعر انگلیسی می‌گوید: «... شاعر عقیده کلی را با مثالی خاص پیوند می‌دهد.»

این اصطلاح، در سالهای اخیر مورد بحث منتقدانی چون جان کراورنسام و و. کی. ویمسات قرار گرفته است. ویمسات در بحث پیرامون آن می‌نویسد اگرچه هر اثر ادبی از یکسو حاصل جمع اجزاء مختلف است (معنی ظاهری) و در این محدوده، پدیده‌ای معین و عینی محسوب می‌شود، از سوی دیگر، هر اثر ادبی زمانی توفیق می‌یابد که این اجزاء بتوانند با کلیت و ذهنیتی اساسی در هم بیامیزند (معنی ثانوی). این معنی ثانوی، همان اندیشه مطلق است که بواسطه اثر ادبی امکان بروز می‌یابد.

معانی و بیان (→ بلاغت)

معکوس (→ انسجام)

معما

Logograph

معما در ادب فارسی شعر* کوتاهی را گویند که شاعر در آن اسم کسی یا چیزی را پنهان کرده باشد و خواننده پس از تأمل بسیار بتواند آن نام را پیدا کند. شاعر بوسیله شگردهای مختلفی چون تصحیف و قلب* و حساب جُمْل خواننده را به کشف اسم هدایت می‌کند. معماگونی در شعر پارسی از قرن هشتم تا یازدهم (دوره تیموری و صفوی) در ایران

در ادبیات فارسی این قسم مفاخره تا قرن چهارم و پنجم هجری جز در حماسه* و اشعار پهلوانی، آن هم از زبان پهلوانان، رواج نداشت. اما از قرن ششم به بعد به لحاظ نفوذ ادبیات عرب، مفاخره و خودستایی به شعر فارسی راه یافت و در شمار انواع شعر فارسی درآمد. برای نمونه مسعود سعد سلمان درباره خویشتن گوید:

سزد که فخر کند روزگار بر سخنم
از آن که در سخن از نادران کیهانم
و در مراتب دلیری و جنگ آوری خود گفته
است:

ای بسا رزمگاه چون دوزخ
که قضا اندر او درست نرست
نیزه چون حمله خواستم بردن
گشت پیچان مرا چو مار بدست
گفتم ای شاخ مرگ راست گرای
که بسی دل به تو بخوام خست

و خاقانی خود را چنین می ستاید:

مرا گر تو ندانی عطار دم داند
که من کیم ز سر کلک من چه کار آید
هزار سال بماند که تابه باغ هنر
ز شاخ دانش چون من گلی به بار آید

(فواف)

در ادبیات انگلیسی، مفاخره در ادبیات شفاهی و اشعار پهلوانی و حماسی (حماسه) معمول بوده است. برای نمونه، در حماسه بیوولف، متعلق به دوران انگلوساکسون، از این قسم مفاخرات یافت می شود. همچنین گفترار تیمورلنگ در نمایشنامه تیمورکبیر اثر کریستو فرمارلو،

معمًا در ادبیات غرب با استفاده از قلب کلمات درست می شود.

معنی انعکاسی / بازتابی Reflected Meaning

چند معنا بودن از ویژگی های بسیاری از کلمات است. اینگونه کلمات قابلیت حمل بیش از یک مفهوم را دارند. از اینرو وقتی چنین کلمه ای را با یک معنی معین به کار می بریم، بازتاب معانی دیگر نیز در آن کلمه حضور دارد. برای مثال وقتی کلمه «هسته» را در عبارت «خانواده هسته ای» می شنویم (پدر، مادر، و فرزندان) نمی توان مفهوم دیگر «هسته ای» را که به کشف انرژی هسته ای یا به جنگ هسته ای عطف می کند، نادیده بگیریم. این ویژگی موجب می شود که ابعادی چون ایهام* و انواع جناس* به زبان اضافه شود زیرا این صناعات جملگی بر استخراج دو یا چند معنی و سوار شدن یک معنی بر معنی دیگر استوارند. این ابعاد منبعی غنی برای خلق بذله و شوخی می باشند. (ص ۱۵۳ LT&C).

معنی بازتابی (→ معنی انعکاسی)

مفاخره Boasting Poem

در لغت به معنی غالب شدن در فخر، فخر کردن، اظهار بزرگی کردن، به خود بالیدن، فخر، مباهات، نازش. مفاخره شعر*ی را گویند که شاعر در مراتب فضل و کمال، علو طبع، عزت نفس، شجاعت، سخاوت، افتخارات قومی و خانوادگی، و در شرح نسب و کمال حسب خویش سروده است. این قسم شعر یکی از انواع مهم شعر عرب در دوران جاهلیت بوده است. «فضحای عرب به قصاید سبعیات مفاخرت و مباهات می کردند».

(لباب الالباب)

برافکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند

فردوسی

گه گه خیال در سرم آید که این منم
ملک عجم گرفته به تیغ سخنوری

سعدی

غزلسرای ناهید صرفه‌یی نبرد
در آن مقام که حافظ برآورد آواز

حافظ

در این ایام شد ختم سخن بر خانه صائب
مسلم بود اگر زین پیش بر سعدی
شکرخانی

صائب

و از دوره معاصر مفاخرات دکتر مهدی
حمیدی معروف است:

بهانه‌هاست به ماندن مرا چو خلق و از آن
یکی که مردن من مردن کلام دری است

(به نقل از صفحات ۲۲۷-۲۲۶ الفالف)

مفاهیم چهارگانه شعر Four Meanings of a Poem

اصطلاحی است در نقد کاربردی*. این اصطلاح را آی. آ. ریچاردز، منتقد معاصر در کتاب نقد کاربردی (۱۹۲۹) به کار برد. بنا به نوشته ریچاردز، مفهوم غائی هرگونه ارتباط بخصوص در شعر* حاصل عملکرد چهار معنی است: ۱. محتوا: یعنی مطالبی که بیان می‌شود یا مؤلف به آن اشاره می‌کند. ۲. احساس: نوع برخورد عاطفی مؤلف با مطالب موردنظر. ۳. لحن*: نوع برخورد مؤلف با خواننده. ۴. غرض: قصد مؤلف از بیان مطلب یا تأثیری که می‌خواهد بیافریند. برای نمونه، دانشمندی که رساله‌ای می‌نویسد، اصل مطلب را در مرحله نخست قرار می‌دهد،

شاعر و نمایشنامه*نویس قرن شانزدهم از
شمار مفاخرات است:

Jove, viewing me in arms, looks pale and wan,
Fearing my power should pull him from his throne.

Where'er I come the Fatal Sisters sweat,
And grisly Death, by running to and fro,
To do their ceaseless homage to my sword.
And here in Afric, where it seldom rains,
Since I arriv'd with my triumphant host,
Have swelling clouds, drawn from wide-gasping wounds...

ترجمه:

خدایان، با دیدن سلیح من، رنگ از رخساره
می‌گیرند

چرا که هراسان از آند که قدرت من آنان را
از تخت به زیر بکشد

هر کجا بروم خواهران مرگ از ترس عرق
می‌ریزند،

و مرگ مخوف، اینسو و آنسو می‌دود

تا به شمشیر من به کرنش مدام پردازد

و اینجا در افریقا، از آن هنگام که من

با سپاهیان ظفر مقدم پا نهاده‌ام

ابرهایی دارد که از شکاف بزرگ زخم‌ها
آبستن شده‌اند

«مفاخره در اصل بر شمردن صفات جنگجویانه و ذکر رشادت‌ها و پهلوانی‌ها بوده است و بعدها بیان کلمات معنوی جای آن را گرفته است ولی به هر حال مفاخره از لغات و تعبیرات حماسی خالی نیست»

(ص ۲۲۵: الفالف)

در ادب فارسی غالب شعرا در مفاخره تجربه‌هائی کرده‌اند. از جمله نمونه‌های آن می‌توان به این ابیات اشاره کرد:

دارد یعنی نویسنده در مقام مرجعی مطلع و صاحب نظر درباره یک موضوع بحث می کند. نمونه اینگونه مقالات را می توان در مجلات، فصلنامه ها، و مجموعه های تخصصی که برای مخاطبینی خاص منتشر می شود پیدا کرد. مثلاً مقالات ملک الشعرای بهار، مجتبی مینویی، دکتر خانلری، عباس اقبال و دیگران در مجلات ادبی زمان خود یا مقالات مجلات *Scientific American*، *Commentary* و *Harper* در غرب.

دسته دیگر، مقالات غیررسمی یا خودمانی (informal, personal, familiar) هستند که نویسندۀ آنها با لحنی خودمانی تر به طرح مسائل عام تر می پردازد. نمونه اینگونه مقالات، مقاله های روزنامه ها یا مجلات و نیز مجموعه مقالات مسعود بهنود است که آنها را می توان حداثی بین مقالات رسمی و غیررسمی به شمار آورد. در غرب نیز مقالات نیویورکر (*The New Yorker*) از این گروه می باشند.

مقاله نویسی در ایران تحت عنوان رساله نویسی سابقه ای طولانی دارد. در غرب از زمان های دور مقالات پلوتارک، سیسرو و سنکا در یونان و روم به جا مانده است. اما مقاله نویسی به عنوان یک نوع ادبی (۴ انواع ادبی) اول بار توسط مونتینی فرانسوی و با مجموعه مقالات وی تحت عنوان *Essais* از سال ۱۵۸۰ رواج یافت. پس از او مقالات فرانسیس بیکن سبب رواج این ژانر* غیر تخیلی در انگلستان شد. پس از پیدایش مجله در قرن نوزدهم مقاله نویسی یکی از رایج ترین انواع ادبی در غرب گردید. مقالات

احساسات شخصی خویش را نادیده می گیرد، لحنی را به پیروی از سنت* فرهنگستانی به کار می برد، و غرض و مقصود خود را به وضوح و صراحت بیان می کند. اما در شعر، شاعر از عبارات و کلمات همچون ابزاری برای بیان احساسات و برخوردهای خود با مسائل استفاده می کند.

به عقیده ریچاردز، خواننده خوش ذوق و هوشیار باید قادر به درک عمل متقابل این چهار مفهوم باشد تا بتواند به مفهوم کلی که حاصل عمل متقابل این چهار مفهوم است دست یابد.

مقاله (← برابر نهاد)

مقارنه (← جناس)

مقاله

Essay

مقاله هر نوشته نسبتاً کوتاهی است به نثر* که موضوع آن می تواند بحث در خصوص مطلبی، یا بیان نقطه نظر نویسنده نسبت به آن مطلب، یا ترغیب خواننده به قبول عقیده ای خاص باشد. مقاله به دو علت با رساله / thesis dissertation تفاوت دارد: اول آنکه دامنه پرداختن به موضوع در مقاله محدودتر از رساله است دوم، مقاله گروه وسیع تری را نسبت به رساله مخاطب قرار می دهد، از اینرو شیوه بحث در مقاله عام تر از رساله می باشد و کمتر از رساله از بیان تخصصی استفاده می کند. در عوض نویسنده مقاله با بهره جویی از شگردهایی چون حکایت* های لطیفه وار* بیان شگفت آفرین و لحن* مطایبه* بحث خود را انجام می دهد.

مقاله از دو نوع است: مقاله رسمی (formal) که به آن article نیز می گویند و جنبه غیر شخصی

اواخر قرن چهارم است و پس از او حریری در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم به عربی مقامه نوشت. سعدی در گلستان از فنّ مقامه نویسی استفاده کرد.

«مقامات داستان* هائی است با نثر مصنوع آمیخته با شعر* در مورد قهرمانی واحد که به صورتی ناشناس به داستان وارد می شود و ناپدید می گردد تا آن که دوباره...

[صفحات ۲۰۸-۲۰۷ الف الف]

مَقْطَع Ending-Verse

در لغت به معنی جای برش، محل قطع، محل جدائی، حرفی با حرکت یا دو حرف که دو می ساکن باشد، و در اصطلاح آخرین بیت* غزل* و قصیده* را گویند. در غزل، شاعر معمولاً تخلص خود را در این بیت آرد، مثل:

غزل گفתי و دُر سُفتی، بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

مَقْطَع (← حذف روابط)

مکان و زمان (← صحنه)

مکتب School

مکتب عنوان دسته‌ای از نویسندگان یا شعرا است که در خلق آثار خود بر اصول معینی توافق می کنند. گاهی این اصول به صورت بیانیه (manifesto) منتشر می شود. چنانچه یک مکتب کشورهای مختلفی را تحت تأثیر قرار دهد، آن را نهضت* می نامند. برای مثال رمانتیسیم* از آن جهت که در اصل توسط نویسندگان آلمانی مطرح شد و سپس به انگلستان و فرانسه و سایر نقاط جهان راه یافت نهضت است اما ایماژیسم* چون عنوان گروهی از شعرای انگلوساکسون در اوائل

جورج اورول، ای.ام. فورستر، جیمز توربر، ویلیام هازلیت، رالف والدو امرسون، ویرجینیا وOLF از جمله نمونه های شناخته شده این نوع ادبی می باشند.

مقاله خودمانی (← مقاله)

مقاله رسمی (← مقاله)

مقاله شیررسمی (← مقاله)

Maqama

مقامه

مقامه واژه‌ای عربی است، به فتح اول و چهارم، در لغت به معنی مجلس، خطبه، شرح داستان*، بیان سرگذشت، مقاله* ادبی که به نثر فنی* سرشار از صنایع بدیع* و توأم با اشعار و امثال آورده شود. از نمونه های درخشان مقامات در زبان عربی مقامات بدیعی و مقامات حریری و در فارسی مقامات حمیدی را می توان ذکر کرد. برای نمونه سطور از مقامات حمیدی در زیر نقل می شود:

شرط اوفق و رکن اوثق آن است که در میدان
این تسوید، اسب خود تازم و بر بساط این
تمهید، نرد خود بازم و در جمله، این تصنیف
با سرمایه خود سازم؛ آلا مصراعی چند بر
سیبیل شهادت نه بروجه افادت و جمله آن
ایات که رفیق ره باشد، به عدد کم از ده باشد
که عروس را به پیرایه همسایه، یک شب بیش
نتوان پیراست و از آرایش دو روزه، به سؤال و
جواب در یوزه نتوان آراست؛

با مایه خود بساز و چون بی هنران

سرمایه به عاریت مخواه از دگران

این نوع قصه* نویسی در ادبیات عرب و فارسی عمر کوتاهی داشته است. نخستین کسی که به زبان عربی مقامه نوشت بدیع الزمان همدانی، ادیب معروف ایرانی در

می‌گیرد سپس مکتب جنبه رسمی پیدا می‌کند. اما در پیدایش سبک ابتدا آثار بوجود می‌آیند سپس بر مبنای ویژگی‌های مشترک بیانی، آثار نوشته شده دسته‌بندی می‌شوند.

- مکتب تأسیس می‌گردد اما سبک همراه با نویسنده یا شاعر خلق می‌شود.

- مکتب به انگیزه موضوع‌گیری برله یا علیه شرایط خاصی ایجاد می‌گردد اما پیدایش سبک تحت تأثیر شرایط مختلف درونی و بیرونی پدید می‌آید.

- هر نویسنده یا شاعر ماندگاری لزوماً دنباله‌رو سبک خاصی است ولی لزوماً به مکتب خاصی تعلق ندارد ولی تک‌تک اعضای یک مکتب به شرط آنکه هنرمندی مُبدع باشند دارای سبک هستند. به عبارت بهتر، سبک اعم بر مکتب است.

مکتب آذربایجانی (← مکتب)

مکتب برادری (← مکتب)

مکتب پاراناس (← پاراناس)

مکتب رمانتیک (← رمانتسیم)

مکتب کلاسیسیسم (← کلاسیک)

مکتب ماقبل رافائل (← مکتب)

مکتب معنی‌شناسی شناختی (← استعاره)

مکتب نوکلاسیسیسم (← نوکلاسیک)

مکتب واسوخت (← سبک، ← مکتب)

مکتب وقوع (← سبک، ← مکتب)

Pause

مکتب

بطور کلی این اصطلاح در زبان‌شناسی*، آواشناسی*، و روانشناسی زبان* به کار می‌رود و در این حوزه‌ها سعی بر آن بوده تا توضیح دقیقی از انواع «پدیده‌های مکتب» و پراکندگی آنها ارائه شود و در مورد نقش آنها

قرن بیستم بود و آثار آن محدود به این گروه می‌شد تنها در حد یک مکتب باقی ماند. به عنوان نمونه‌های مکتب در ادبیات غرب می‌توان مکتب ماقبل رافائل‌ها Pre Raphaelite، مکتب برادری (Brotherhood)، مکتب پاراناس و مکتب اسپنسر (The School of Spencer) را نام برد. در ادبیات فارسی مکتب آذربایجانی در قرن ششم. مکتب وقوع یا مکتب واسوخت، و مکتب بازگشت ادبی* قابل ذکر هستند.

غالباً بین مکتب و سبک* خلط معنی وجود دارد از اینرو ذکر تفاوت‌هایی که بین مکتب و سبک وجود دارد به نظر ضروری می‌آید.

- مکتب برپایه اصول فکری و گرایشات آگاهانه گروهی از نویسندگان یا شعرای هم فکر ایجاد می‌گردد. اما سبک به شیوه و طرز بیان هنرمند عطف می‌کند و این شیوه و طرز پدیده‌ای ناخودآگاه است که تحت تأثیر عوامل مختلفی چون جهان‌بینی فردی، پیشینه ذهنی، زمینه تربیتی، محیط اجتماعی، دوره تاریخی، و گرایشات روحی فردی نویسنده/شاعر شکل می‌گیرد.

- مبنای مکتب نظریه‌ای معین است. برای مثال مکتب ناتورالیسم* براساس نظریه داروین که انسان را از جمله دیگر حیوانات به شمار می‌آورد، شکل گرفت و به ادبیات راه یافت. اما اینکه همه نویسندگان ناتورالیست دارای ویژگی‌های سبک شناسیک یکسان باشند امری نامعقول می‌باشد زیرا هر یک از نویسندگان شیوه بیانی خاصی دارد که منجر به تفاوت بین او و دیگران می‌گردد.

- در تشکیل مکتب، ابتدا اصول معینی پایه‌ریزی و مورد موافقت اعضای گروه قرار

و آرایش اثر با تعابیر و واژگان زبان لاتینی درست می‌شود و این آمیزش را در اصطلاح لاتینیسم* گویند. ملمع در شعر* و نشر* انگلیسی در قرن هفدهم و قرن هجدهم بسیار معمول بوده است.

تفاوت ملمع فارسی و انگلیسی آن است که در فارسی همانگونه که اشاره شد، ابیات از دو مصراع، یکی فارسی و دیگری عربی تشکیل می‌شود و این سیاق تا به آخر شعر ادامه دارد حال آن که در شعر انگلیسی ملمع به این نظم و نسق نیست و بنا به موقعیت شعر، در سطور مختلف می‌تواند ظاهر شود. آثار جان میلتون، ساموئل جانسون و ادوارد گیبون در این زمینه نمونه‌های بسیاری به دست می‌دهند. شعری که ملمع باشد شعر مختلط* نامیده می‌شود. (← لاتینیسم)

Melodrama

ملودرام

واژه «ملودرام» از دو کلمه «ملو» به معنی «آواز» و «درام» به معنی «نمایش» ساخته شده و از زبان یونانی مأخوذ است. ملودرام در اصلاح به معنی نمایش* توأم با آواز است. این ترکیب موسیقی با نمایش به نحوی تئاتر کلاسیک (← مکتب کلاسیسیسم) را احیا می‌کرد. در دوران رنسانس* در ایتالیا تفاوتی میان اپرا (هرگونه ترکیب موسیقی نمایش که گفتار در آن به آواز خوانده می‌شود و ارزش‌های موسیقی آن در مرحله نخست و ارزشهای نمایشی‌اش در مرحله دوم است) و ملودرام وجود نداشت. در قرن هجدهم نمایشنامه* نویسی به نام هاینل برخی آثار خود را اپرا و ملودرام نامید. در همین دوران نمایشنامه‌نویسان فرانسوی نمایشنامه‌هائی

در گفتار نتیجه‌گیری‌هائی بشود. در این بررسی‌ها دو نوع مکث شناسائی شده: مکث‌های خاموش (silent pauses) و مکث‌های پرشونده (مثل ah و er در انتهای کلمه). همچنین نقش‌های متعددی برای مکث قائل شده‌اند مثل نفس گرفتن، تعیین حدود دستوری و دادن وقت برای طراحی مطالب جدید. بررسی‌های پدیده مکث مخصوصاً مربوط به بسط نظریه تولید گفتار است. در دستور زبان مفهوم مکث بالقوه (potential pause) را گاهی به عنوان شگردی در تعیین واحدهای کلمه در زبان به کار می‌برند. به این معنی که مکث معمولاً در مرز کلمات رخ می‌دهد نه در درون کلمات. (DL&P)

Patch-work

ملمع

در لغت به معنی روشن کرده، درخشان شده، رنگارنگ، پارچه دارای رنگ‌های مختلف و در اصطلاح ملمع و یژگی شعر* می‌است که مصراع* یا بیتی (← بیت) از آن به فارسی و مصراع یا بیتی از آن به عربی یا زبان دیگر باشد. به آن دولسانین هم گفته‌اند.

در ادبیات کلاسیک فارسی شعر ملمع به طور معمول از آمیختن زبان فارسی و عربی درست می‌شد به این صورت که یک مصراع به فارسی و مصراع دیگر به عربی بوده است. برای نمونه:

سل المصانع رکبا تهیم فی القلوات

تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی

سعدی

خواجه حافظ شیرازی فرماید:

الا یا ایها الساقی ادرکاسا و ناولها

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

در ادبیات انگلیسی ملمع معمولاً از آمیزش

دهد و آنها را بر سر موضوعی به گفتگو وادار کند و در پایان یکی را بر دیگری غالب گرداند. مناظره منظوم در ادبیات فارسی، شکل و قالب * مخصوصی ندارد و در سرودن آن از بیشتر قالب‌های شعر استفاده شده است. قدیمیترین مناظراتی که در دست است چهار قصیده* از اسدی طوسی است که عبارتند از: زمین و آسمان، گبر و مسلم، کمان و نیزه، و شب و روز. در مناظره زمین و آسمان شاعر از زبان زمان میان زمین و آسمان آشتی برقرار می‌کند و آنها را به وفاق و صفا می‌خواند، در مناظره دوم و سوم مسلم بر گبر و کمان بر نیزه غالب می‌شود، و در مناظره آخر، روز دلایل منطقی‌تری اقامه می‌کند و برای داوری، عدل شاه را حکم قرار می‌دهد.

(نواف)

از مناظرات دیگر شعر فارسی، مناظره گل و سرو از تشبیب* یک قصیده مدحی (← مدیحه) از انوری است که قسمتی از آن به عنوان نمونه در زیر نقل می‌شود:

دی گل سرخ و سهی سرو رسیدند به هم
در میان آمدشان گفت و شنید بسیار
گل همی گفت ترا نیست بر من قیمت
سرو می‌گفت ترا نیست بر من مقدار
گل از او طیره شد و گفت که ای بی‌معنی
دم خوبی زنی آخر به کدام استظهار
گوئی آزادم و بر یک قدمی پیوسته
دعوی رقص نمائی و نداری رفتار
سرو لرزان شد از آن طعنه به گل گفت که من
پای برجایم و همچون تو نیم دست گذار
سال‌ها بودم در باغ و ندیدم رخ شهر
تو که دی آمدی امروز شدی در بازار

نوشته‌اند که بر موسیقی، احساسات، صحنه* آرائی و پایان خوش استوار بود. در این نمایشنامه‌ها معمولاً آدمی خبیث با قهرمانی که مظهر نیکی است در جدال است. (ک)

در انگلستان ملودرام موضوع‌های متنوعی چون مسائل مافوق طبیعی و زندگی خانوادگی را در برمی‌گرفت، اما هدف نمایشنامه‌نویسان به طور کلی نمایاندن پیامدهای ناگوار و پلید بدمستی، خیانت و کارهای ناشایست بود. از نمونه‌های مشهور ملودرام در قرن نوزدهم که اینگونه موضوعات را دنبال می‌کردند می‌توان سوبینی تاد، آرایشگر دیوشت خیابان فلیت (۱۸۴۲) و ده شب در میخانه (۱۸۵۸) را نام برد. در اواخر قرن نوزدهم جرج برناردشاو از عناصر ملودرام در نمایشنامه وردشیطانی بهره فراوان گرفت. در آخرین پرده این نمایشنامه (← پرده نمایش) وقتی دیک داچن قرار است به وسیله ژنرال بورگین به دار آویخته شود، پاستور آندرسون سر می‌رسد و دیک را نجات می‌دهد.

در عصر حاضر، ملودرام به نفع نمایشنامه‌هائی که بر تحلیل شخصیت* و اوضاع و احوال اجتماعی تکیه دارند، کنار رفته است اما عناصر ملودرام همچنان گهگاه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

مقاله (← موازنه)

مناجات (← سرود)

Debate/Dialogue

مناظره

در لغت به معنی در امری با هم بحث و گفتگو* کردن است. در شعر* آن است که شاعر یا نویسنده، دو طرف را برابر هم قرار

گل دگر بار برآشت و بدو گفت که من
هر بیک سال به یک بار نمایم دیدار
سوی شهر از پی آن رفتم تا دریابم
بزم خورشید زمین سایه حق فخر کبار
الخ...

از ادب فارسی پیش از اسلام نیز درخت
آسوریک نوع مناظره است و در بین شعرابی که
پس از اسلام مناظره را برای بیان مفاهیم
عرفانی و اخلاقی به کار برده‌اند، ناصر خسرو
و پروین اعتصامی شایان ذکر هستند. نمونه:
نشیده‌ای که زیر چناری کدوئنی
بر رست و بردوید و بر و بر، به روز بیست؟
پرسید از آن چنار که تو چند روزه‌ای؟
گفتا چنار سال مرا بیشتر زسی ست
خندید پس بدو که من از تو به بیست روز
برتر شدم یگوی که این کاهلیت چیست
او را چنار گفت که امروز ای کدو
با تو مرا هنوز نه هنگام داوری ست
فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان
آنکه شود پدید که نامرد و مرد کیست

ناصر خسرو

(به نقل از صفحه ۲۲۸ الف الف)

ژرف ساخت مناظره را هم حماسه*
گفته‌اند از آن جهت که بخشی از حماسه را در
صحنه‌های نبرد همین گفتگو*های دو طرف
مبارزه تشکیل می‌دهد. برای نمونه در اینجا
مناظره رستم و اشکبوس گشائی از شاهنامه
فردوسی نقل می‌شود:

سؤال و جواب* خود نوعی مناظره است که
براساس پرسش استوار است.

کمان بزه را به بازو فکند
به بند کمر بر، بزد تیر چند

خروشید کای مرد رزم آزمای
هم آوردت آمد مشو باز جای
گشائی بخندیدی و خیره بماند
عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست
تن بی سرت را که خواهد گریست
تهمت چنید داد پاسخ که نام
چه پرسی کزین پس نبینی تو کام
مرا مام من نام، مرگ تو کرد
زمانه مرا پُتک تَرک تو کرد
گشائی بدو گفت بی بارگی
به کشتن دهی سر به یکبارگی
تهمت چنید داد پاسخ بدوی
که ای بیهوده مرد پر خاشجوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد
سر سرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ
سوار اندر آیند هرگز به جنگ؟
هم اکنون ترا ای نبرده سوار
پیاده بیاموزمت کارزار
پیاده مرا زان فرستاد طوس
که تا اسب بستانم از اشکبوس
گشائی پیاده شود همچو من
زدو روی خندان شوند انجمن
پیاده به از چون تو پانصد سوار
بدین روز و این گردش کارزار
گشائی بدو گفت با تو سلیح
نبینم همی جز فسوس و مزیح
بدو گفت رستم که تیر و کمان
ببین تا هم اکنون سر آری زمان
چو نازش به اسب گرانمایه دید
کمان را به زه کرد و اندر کشید

مناظره میان دو طرف است که راجع به مسائل اخلاقی، سیاسی، مذهبی، قانونی، و نظائر این‌ها به تبادل نظر می‌پردازند و قضاوت نهائی معمولاً توسط طرف سوم که بین دو طرف به حکمیت می‌پردازد، ابراز می‌شود. این قسم مناظره در قرن دوازدهم و سیزدهم و ایضاً تا قرن هفدهم در ادبیات مغرب زمین رواج داشته و در نثر* و نظم* معمول بوده است. نمونه درخشان آن در شعر، «مناظره میان روح و لذت» سروده آندرو مارول، شاعر متافیزیک (- شعر متافیزیک) قرن هفدهم است که بخشی از آن در زیر نقل می‌شود:

PLEASURE

If thou bee'st with perfumes pleas'd,
Such as oft the gods appeas'd,
Thou in fragrant clouds shalt show
Like another god below

SOUL

A soul that knows not to presume
Is heaven's and its own perfume.

PLEASURE

Every thing does seem to vie
Which should first attract thine Eye:
But since none deserves that grace,
In this Crystal view thy face.

در پایان، روح بر لذت پیروز می‌شود و رأی نهائی را گروه همسرایان* به این صورت بیان می‌کنند.

CHORUS

Triumph, triumph, victorious Soul:
The world has not one pleasure more,
The rest does lie beyond the pole,
And is thine everlasting store.

شکل دیگر اینگونه مباحثات dialogue است که خود یکی از انواع ادبی* محسوب می‌شود. از قدیمیترین نمونه‌های این قسم مناظره در ادبیات غرب، مناظرات سقراط است که در پنج

یکی تیر زد بر، بر اسب اوی
که اسب اندر آمد ز بالا به روی
بخندید رستم به آواز گفت
که بنشین به پیش گرانمایه جفت
سزدگر بداری سرش در گنار
زمانی بر آسایی از کارزار
کمان را به زه کرد زود اشکبوس
تنی لرز لرزان و رخ سندروس
به رستم بر، آن گه ببارید تیر
تهمتن بدو گفت برخیره خیر
همی رنجه داری تن خویش را
دوبازوی و جان بداندیش را
تهمتن به بند کمر برد چنگ
گزین کرد یک چوبه تیر خدنگ
یکی تیر الماس پیکان چو آب
نهاده بر او چار پَر عقاب
کمان را بمالید رستم به چنگ
به شست اندر آورد تیر خدنگ
برو راست خم کرد و چپ کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخواست
چو سوارش آمد به پهنای گوش
ز شاخ گوزنان برآمد خروش
چو بوسید پیکان سرانگشت اوی
گذر کرد بر مهره پشت اوی
بزد بر بر و سینه اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلک گفت احسنت و مه گفت زه
کُشانی هم اندر زمان جان بداد
چنان شد که گفتی ز مادر نژاد!

مناظره در ادبیات مغرب زمین با debate و dialogue قابل تطبیق است. debate قالبی ادبی و

با عقاید متفاوت است. گوینده نخست به نام کریئیس از نویسندگان کلاسیک (←) کلاسیسیسم) دفاع می‌کند. گوینده دوم به اسم اوژینوس معتقد به برتری ادبیات معاصر خود است. گوینده سوم به نام لی سیدیوس ساختار نمایش* فرانسوی را بر نمایش انگلیسی ترجیح می‌دهد؛ و گوینده چهارم، نشاندر از ساختار نمایش انگلیسی در مقابل نمایش فرانسوی دفاع می‌کند و به تحسین شکسپیر، جونسون، بومون و فله‌چر می‌پردازد.

نکته قابل ذکر در مورد dialogue و debate آنست که debate قالب و شکل ادبی است حال آنکه dialogue نوع ادبی به شمار می‌آید.

منتقدان اسطوره‌نگر (← اسطوره)

منتقدان ضمیرخودآگاه (← پدیدارشناسی و نقد)

Chicago Critics منتقدان مکتب شیکاگو

دسته‌ای از منتقدان وابسته به دانشگاه شیکاگو بودند که اساس کارشان بر نقد غیر شخصی* و بی‌طرفانه استوار بود. اصول نظریات این گروه از منتقدان درک تاب منتقدان و نقادی تألیف آر. اس. کرین گردآوری و در سال ۱۹۵۲ منتشر شد.

یکی از ویژگی‌های کار این منتقدان، برداشتی است که از مفهوم قالب* ارائه می‌هند. در این زمینه آر. اس. کرین میان قالب و ساختار* آثار ادبی، قائل به تمایز می‌شود. کرین قالب را به تنوع ارسطو تعبیر می‌کند. طبق نظر ارسطو، قالب یا dynamis عبارتست از عملکرد خاص و نیروی عاطفی معینی که اثر برای برانگیختن آن خلق شده است و به منزله عامل شکل‌دهنده آن اثر عمل می‌کند. این عامل شکل‌دهنده، تمام عناصر ساختمان اثر

رساله افلاطون آمده است. در این مناظرات، سقراط با استفاده از شیوه آبرونی* (← آبرونی سقراطی)، از حریف سؤالاتی پی در پی می‌کند تا بالاخره او را به اقرار بر نادانی خویش متقاعد کند، برای مثال:

گفتم: بسیار خوب... آیا وجود سفاهت را قبول داری؟

گفت: آری

گفتم: و آیا خردمندی عکس سفاهت نیست؟

گفت: چنین است.

گفتم: وقتی کسی از روی عقل، کار سودمندی بکند آیا کارش خردمندانه است یا نیست؟

گفت: البته هست.

گفتم: پس کار خردمندانه او در اثر خردمندیست؟

گفت: البته.

گفتم: و آنهایی که از روی نادانی کار می‌کنند و کارهای بیهوده می‌کنند کارشان از خردمندی دور است؟

گفت: آری.

گفتم: پس رفتار سفیهانه در اثر سفاهت و کارهای خردمندانه در اثر خردمندی کرده می‌شوند. تصدیق کرد که چنین است.

(پرا)

در ادبیات انگلیسی بهترین نمونه‌ها از این نوع ادبی (← انواع ادبی) عبارتند از رساله شعر نمایشی / جان‌درآیدن، مناظراتی در باب مذهب طبیعی / دیوید هیوم و منتقد در مقام هنرمند / اسکار وایلد.

رساله شعر نمایشی شرح مناظره بین چهارتن

را از قبیل سلسله مراتب، تأکید و شیوه استفاده از اجزاء و عناصر سازنده آن اثر کنترل می‌کند تا از مجموع آنها کاری زیبا و مؤثر بیافریند.

من‌روایتی (← راوی)

منظومه اساطیر (← اسطوره)

منظومه رمزی (← رمانس)

Harmony

موازنه / مماثلہ

موازنه در لغت هم وزن (← وزن) کردن و مماثلہ، مانند شدن است. در اصطلاح بدیع* موازنه آن است که در قرینه‌های نظم* یا نثر* از اول تا آخر کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی (← قافیه) مختلف باشند. در شعر آن چنان است که مصراع*های ابیات (← بیت) از قرینه‌های مسجع (← سجع) تشکیل یابد. موازنه، نوعی سجع متوازن است که مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌ها نیست. برای نمونه:

مشک‌وشنگرف است گوئی ریخته بر کوه‌سار
نیل و زنگار است گوئی بیخته در مرغزار
از زمین گوئی برآوردند گنج شایگان
در چمن گوئی پراکندند در شاهوار

امیر معزی

شاهی که رخس او را دولت بود دلیل
شاهی که تیغ او را نصرت بود فسان
اندر پی گمانش زه بگسلد یقین
و اندر پی یقینش ره گم کند گمان

مسعود سعد سلمان

و در دو بیت متوالی:

آنکه مال خزاین گیتی
نیست با جود دست او بسیار
و آنکه کشف سر سرایر گردون
نیست در پیش طبع او دشوار

رشید و طواط

آن قسم از نثر را که در آن صنعت موازنه به کار رفته باشد، می‌توان مُرْجَز نامید و نثر مُرْجَز* چنان باشد که غالب کلمات دو قرینه هم‌وزن و مقابل یکدیگر قرار بگیرند ولی رعایت سجع در آن نشده باشد، مثل: «نخلبندی دانم ولی نه در بستان، شاهدهی فروشم ولی نه در کنعان»

و «دانش موجب بزرگی و افتخار است و بینش سبب سربلندی و اعتلاست» سعدی (زس)

در انگلیسی نیز موازنه آن است که اجزاء همسان و هم ارزش در ساختارهای (← ساختار) دستوری مشابه واقع شوند. برای نمونه در جملات زیر از انجیل، خصایل آفریدگار در مقام نهاد جملات اول آمده و توصیف هریک از خصایل به ترتیب در پی جمله نخست و در جملاتی که با اسم مصدر شروع شده، ذکر شده‌اند:

The law of the Lord is perfect, converting the soul: the testimony of the Lord is sure, making wise the simple.

The statues of the Lord are right, rejoicing the heart: the commandment of the Lord is pure, enlightening the eyes.

همچنین در سطور زیر:

All Nature is but art, unknown to thee;
All chance, harmony not understood;
All partial evil, universal good;
And, spite of pride, in erring reason's spite,
On truth is clear, Whatever is, is right.
(Alexander Pope)

جمله نخست از سه جزء unknown to thee، all nature، is but art تشکیل شده و جملات بعد نیز به نحوی تکرار این سه ساختار دستوری می‌شود.
مُؤشَح (← توشیح)
موشح ابجدی (← توشیح)

«زن» + «متأهل» را در بر می گیرد اما فاقد ویژگی هایی نظیر «مرد» یا «دوشیزه» می باشد. (ص ۲۰ LT&C).

در تحلیل های ادبی، مؤلفه ها تمامی عناصر و صناعاتی است که موجب می شود متن * واکنش های عاطفی و فکری خاصی را در ما برانگیزد. این مؤلفه ها عبارتند از: زبان مجاز *، صناعات ادبی، وزن *، قالب *، و غیره.

Interlude میان پرده

نمایشنامه * کوتاه و سرگرم کننده ای بوده است که در فواصل جشن های درباری یا در فواصل پرده های (- پرده نمایشی) نمایشنامه اجرا می شده است. این قسم نمایشنامه در انگلستان در دوران حکومت خاندان تئودور (- دوران تئودور) رواج داشت و حد فاصل میان نمایش رمز و راز *، نمایش معجزات *، نمایش اخلاقی *، و نمایشنامه های دوران الیزابت * می باشد. میان پرده ها کیفیتی اغلب تمثیلی (- تمثیل) و تعلیمی داشته اند و هر کدام حجمی حداکثر تا یک هزار سطر را در بر می گرفته است.

میان پرده به طور کلی بر دو نوع بوده است: الف) میان پرده های عامیانه (مثل جوانی، غرور زندگی، و ابناء بشر، ب) میان پرده های درباری (مثل فولجنها و لوکرس). جان هی وود، ردفورد، نیکولا اودال، و هنری مدوال سرشناسترین نویسندگان این نوع نمایشنامه بوده اند. (کن)

میان (- ثبت کلامی)

موشح پایانی (- توشیح)

موشح جدولی (- توشیح)

موشح متقاطع (- توشیح)

موشح مخیر (- توشیح)

مؤلف ضمنی (- رأی)

مؤلفه / شناسه / مختصه Feature

در زبان شناسی * نوعاً به هر ویژگی و مشخصه ای که خاص زبان گفتار یا نوشتار است اطلاق می شود. مشخصه یا مؤلفه دو معنی عام و خاص دارد. در معنی عام برای مثال می گویند که ضرب آهنگ *، مشخصه زبان گفتار است و ساختار کامل دستوری از مؤلفه های زبان نوشتار می باشد.

اماد در معنی خاص و دقیق مؤلفه همچنین به معنی ویژگی های ممیز و برجسته زبان شناسی به کار می رود. در این معنی است که آواشناسان آن را در نظریه مختصه ممیز (distinctive feature theory) مورد استفاده قرار می دهند. بر این اساس اصوات را بر حسب ویژگی های خاص به گروه صدادار voiced و بی صدا voiceless، یا مصوت و صامت، و غیره تقسیم می کنند. یا در دستور زبان کلمات را بر حسب ویژگی های مشترک به گروه هایی نظیر اسم و غیر اسم، قابل شمارش و غیر قابل شمارش، والغ... تقسیم می کنند. در حوزه معنا شناسیک (- معنا شناسی) کلمات با برخورداری از سیستم دوتایی binary به لحاظ معنی از یکدیگر تفکیک می شوند و مثلاً حوزه معنایی لفظ «بانو» مؤلفه هایی نظیر «انسان» +



نابه‌جائی (← جابه‌جائی)

Anachronism

نابهنگام‌گرایی

قرار دادن چیزی یا موضوعی را در پیش یا پس از زمان حقیقی نابهنگام‌گرایی گویند. نابهنگام‌گرایی از جمله اجازة‌های شاعری (← اجازة شاعری) محسوب می‌شود. گاه نابهنگام‌گرایی سهوی است مثل وجود ساعت دیواری در نمایشنامه ژولیوس سزار / شکسپیر. اما اغلب نابهنگام‌گرایی برای مقاصد طنزآمیز (← طنز) و فکاهی (← فکاهه) از سوی نویسنده به کار می‌رود.

اگر در نابهنگام‌گرایی اشخاص و حوادث قبل از زمان حقیقی قرار بگیرند، آن را در اصطلاح انگلیسی prochronism (پس‌هنگام) و اگر بعد از زمان حقیقی واقع شوند، آن را parachronism (پس‌هنگام) می‌نامند.

Naturalism

ناتورالیسم

نهضتی (← نهضت) ادبی بوده است که در اواخر قرن نوزدهم در اروپا پدید آمد. بنیانگذار این رویکرد ادبی، امیل زولا نویسنده فرانسوی بود. عرصه ظهور و رشد ناتورالیسم رمان* می‌باشد.

این مکتب* ادبی تحت تأثیر ناتورالیسم

فلسفی پدید آمد. به موجب اصول ناتورالیسم فلسفی، تمام پدیده‌های هستی در طبیعت و در محدوده دانش عملی و تجربی جای دارند و هیچ چیز در وراء ماده وجود ندارد.

در نیمه اول قرن نوزدهم، اگوست کنت روش عملی را برای مطالعه انسان به کار بست و بلافاصله پس از او هیپولیت تین این روش فلسفی را به هنر و ادبیات تعمیم داد. او شرایط عصبی-روانی، و رفتارهای انسان را تابعی از علل مادی فیزیولوژیکی آنها می‌داند.

امیل زولا، نظریه پرداز ناتورالیسم در مقاله «رمان تجربی» (۱۸۸۰) نوشت که رمان* نویس باید مثل دانشمندی که در حال آزمایش است، فارغ از قراردادهای اخلاقی و نظریات پذیرفته شده کار خود را انجام دهد. نویسنده در رمان خود که مبتنی بر استدلالی دقیق است باید با بیطرفی کامل و بدون آنکه احساسات خود را دخالت دهد پدیده‌های معین را مشاهده کند و از آنها نتایج قطعی استخراج کند. از جمله مسائلی که آزمایشات نویسنده باید بدانها وفادار بماند قانون وراثت است. طبق این قانون سرنوشت انسان با دو عامل محیط و وراثت ارتباطی ناگزیر دارد.

قربانیان ترشح غدد داخلی خود هستند و از سوی دیگر چون تابعی از متغیر فشارهای اجتماعی و بیرونی عمل می‌کنند.

اگر چه پایان رمان ناتورالیستی نیز معمولاً غم‌انگیز است با پایان غم‌انگیز تراژدی* تفاوت دارد، زیرا به جای شکست قهرمانانه فرد از خدایان یا دشمنانی قوی که در تراژدی موجب غم و اندوه می‌شود، در اینجا اشخاص در معارضه با جبرهای طبیعی و اجتماعی تجزیه و هلاک می‌شوند و مرگی فلاکت‌بار دارند.

به طور خلاصه، ویژگی‌های عمدهٔ مکتب ناتورالیست را می‌توان بدین شرح بر شمرد:

- ناباوری نسبت به متافیزیک: بنا به اعتقاد متفکران و نویسندگان ناتورالیست، انسان جزئی از نظام مادی طبیعت به شمار می‌رود. بنابراین هیچ ارتباطی با دنیای غیرمادی دیگری که مورد ادعای مذاهب یا اعتقادات اساطیری (← اسطوره) است ندارد.

- جبر طبیعی: انسان حیوانی است برتر از دیگر جانوران و از اینرو شخصیت و سرنوشت او بوسیلهٔ دو نیروی طبیعی یعنی وراثت و محیط اجتماعی رقم زده می‌شود.

- وراثت: انسان خصایص فردی و غرایز ذاتی خود بویژه غریزهٔ گرسنگی و غریزهٔ جنسی‌اش را به ارث می‌برد.

- جبر اقتصادی: انسان تابع نیروهای اجتماعی و اقتصادی‌ای است که بر خانواده و طبقه‌اش حاکم است.

از نمونه‌های نادر آثاری که در ادبیات

امیل زولا، نظریات خود را در رمان ترزراکن (۱۸۶۸) و رمان‌های دیگرش خلاصه می‌کند. زولا در مقدمهٔ این رمان می‌نویسد:

«مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشق‌های قهرمانان من ارضای احتیاج است. قتلی که مرتکب می‌شوند نتیجهٔ زنای آنهاست و همان‌طور که گرگ‌ها کشتن گوسفند را گردن می‌نهند، آنها هم این نتیجه را می‌پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده‌ام آن را پشیمانی بنامم، زائیدهٔ بی‌نظمی سادهٔ عضوی و سرکشی اعصاب تحریک شده و ناراحت آنهاست.» و در جای دیگر چنین می‌نویسد: «هدف من بیش از هر چیز هدفی علمی بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دمو را در برخورد با طبع سودانی نشان دادم... من با کمال سادگی همان کاری را که جراح روی اجساد انجام می‌دهد روی دو موجود زنده انجام دادم.»

به لحاظ بکارگیری و تعمیم این دید علمی و مشاهدهٔ عالمانه آثار ناتورالیستی به ارائه و نمایش صحنه*هائی می‌پردازند که پیش از آن به خاطر رعایت جوانب اخلاقی در ادبیات به صراحت بیان نمی‌شد. در آثار اینان برای نخستین بار عشق به عنوان نیازی جسمانی و جنسی و به منزلهٔ تجربه‌ای مشروع مطرح می‌شود.

نویسندگان ناتورالیست معمولاً اشخاصی را برای داستانهای (← داستان) خود برمی‌گزینند که از خود انگیزه‌های حیوانی قویتری چون حرص، شهوت جنسی و خوی حیوانی بروزی می‌دهند. این اشخاص از یکسو

انگلیسی زبان از دیدگاه ناتوریستی برخوردارند می‌توان رمان‌های یک مثال امروزی نوشته و. دی. هاولز و تراژدی امریکائی / تئودور درایزر را نام برد. اما به طور کلی نفوذ ناتوریسم در انگلستان چندان گسترده نبوده است. جرج مور تنها نویسنده ناتوریست انگلیسی به شمار می‌آید.

در عرصه داستان‌نویسی * فارسی آثار صادق چوبک بویژه انتری که لوطی‌اش مرده بود و مجموعه خیمه‌شب‌بازی‌ها از نمونه آثار ناتوریستی می‌باشند. ناتوریسم به طور مشخص رویکردی جبرگرایانه و بدبینانه نسبت به سرنوشت بشر دارد.

ناخودآگاه قومی (← اسطوره، ← نقد روانشناختی تحلیلی)

نادان‌نمایی (← پرسش بلاغی)

ناؤلا Novella

واژه‌ای ایتالیایی است که به روایت‌های (← روایت) کوتاه مشهور اطلاق می‌شود نظیر قصه‌های دکامرون اثر بوکاچیو، و قصه‌های طوطی‌نامه و هزار و یکشب در فارسی.

ناؤلا با ناول * در زبان فرانسوی مترادف است.

ناولت Novelette

در ادبیات داستانی * به داستانی (← داستان) اطلاق می‌شود که طولانی‌تر از داستان کوتاه * اما کوتاه‌تر از رمان * است. از اینرو آن را برابر رمان کوتاه (short novel) به کار می‌برند. ناولت عموماً فاقد پیرنگ * داستان کوتاه است و دارای کیفیتی غسنائی (← شعر غنائی) و عاشقانه است. این اصطلاح غالباً برای داستان‌هایی که فاقد ارزش ادبی هستند،

رمانس * های عاشقانه و احساساتی و داستان‌های ترسناک به کار می‌رود. در امریکا ناولت به معنی داستان کوتاه بلند * نیز می‌باشد.

در ادبیات فارسی داستان «دَرز» نوشته عباس حکیمی را می‌توان ناولت نامید.

نثر Prose

نثر در لغت به معنی پراکنده کردن است و در اصطلاح مخالف شعر * است و آن سخن بی‌پیرایه و صریحی باشد که انسان بدان وسیله مقاصد خود را در گفتار و نوشتار ادا می‌کند. در اصطلاح انگلیسی prose اصلاً از کلمه لاتینی prosa یا provera oratio مشتق است که بر سخن مستقیم و صریح دلالت می‌کند.

طبیعت نثر مقید به رعایت صناعات لفظی چون وزن *، قافیه * و سجع * نیست اما در برخی از سبک‌های (← سبک) نثر اینگونه صناعات جزء طبیعت نثر در می‌آید. به طور خلاصه، تفاوت ساده‌ترین شکل نثر مکتوب که به آن نثر مرسل گویند با نظم * در آن است که نظم به قیود خاصی محدود است اما نثر از آزادی و وسعت مجال برخوردار است و همین محدودیت است که در هر زبانی، الفاظ و تعبیرات و ترکیبات خاصی در نظم ایجاد می‌کند که آن را از نثر متمایز می‌سازد.

(فنداف)

وجود وزن و قافیه را از موارد دیگر اختلاف میان نظم و نثر گفته‌اند. اما نثر در جریان تطور و تکامل خود و در انواعی چون نثر فنی گاه از این لحاظ توانسته به نظم نزدیک شود و این مورد اختلاف را به حداقل کاهش دهد. سیر تکاملی نثر همواره از سادگی و

فرود آمدند، راهب لختی نان خشکبار آورد و خود ایشانرا نشناخت، پس آن نان بآب تر کردند و بخوردند، پرویز را خواب گرفت کی سه روز بود تا نخفته بود، سر بر کنار بندوی نهاد و بخفت، و هرکس همچنان بخفتند،...

۲- نثر مرسل عالی: به نثر فنی نزدیکتر است زیرا نویسنده در عین ارسال و اطلاق معنی و روشنی و رسانی و روانی سبک ساده، از جنبه لفظی نیز به شیوه‌ای خوش‌آهنگتر و زیباتر ادای معنی می‌کند. این دوره میان نثر مرسل ساده و نثر فنی قرار دارد و مقدمات تبدیل نثر مرسل را به نثر فنی فراهم می‌آورد. مشخصات عمده نثر مرسل عالی را بدین شرح بر شمرده‌اند: استفاده بیشتر از لغات عربی، استفاده از استشهاد* و امثله (مثلاً) برای بیان مقصود، رعایت تکلفات و صنایع در مقیاسی که هنوز نثر از شیوه مرسل دور نشده بود و لفظ بر معنی رجحان نیافته بود، ترکیب جمله‌ها به شیوه زبان فارسی، استفاده از اطناب* به جای ایجاز* و مساوات، و حذف* افعال به قرینه. این فن نثر از دوره غزنوی و سلجوقی اول (۵۵۰-۴۵۰ هـ) معمول شد. از نمونه‌های آن می‌توان تاریخ بیهقی و کلیله و دمنه را نام برد. مثال:

چون بوعلی بدید، هزیمت شد [و] در رود گریخت تا آنجا سر خود گیرد، و قومی از اعیان و مقدمانش بگرفتند، چون بوعلی حاجب، و بکتکین مرغانی، وینالتکین، و محمد پسر حاجب طغان، و محمد شار تکین، و لشکرستان ديلم، و احمد ارسلان خازن، و بوعلی پسر نوشتکین، و ارسلان سمرقندی، و بدیشان اسیران خویش و پیلان را که در جنگ

صراحت به سوی پیچیدگی و تصنع بوده است. مطالعه در باب تکامل و تطور نثر فارسی نشان می‌دهد که در نخستین مکتوبات منشور انتقال معانی و مفاهیم به رساترین شکل ممکن تحریر شده است، اما رفته رفته این سادگی بیان به زیورهای لفظی مزین شد و این گرایش تا بدانجا رسید که در برخی از انواع چون نثر فنی، هدف نویسنده به جای انتقال صریح و بیواسطه معنی، هنرنمایی و زور آزمایی در عرصه کاربرد الفاظ و صناعات خاص نظم بوده است. بر این اساس، انواع نثر را در ادبیات فارسی بر حسب سیر تکاملی آن بدین شرح بر شمرده‌اند:

۱- نثر مرسل ساده: عاری از سجع و صناعات دیگر است و در حقیقت فن نثر مکتوب بدان آغاز می‌شود. این فن مفید به شرایطی است که بر مبنای آن افکار و معانی در قالب الفاظ و ترکیبات و جمله‌ها ریخته می‌شود و با پیوستگی کامل به طریق ارسال و اطلاق بیان می‌شود.

از حیث تاریخی، فن نثر فارسی در دوره سامانی به این شیوه بوده است. در این دوره لغات فارسی مورد استفاده در مکتوبات، بر لغات عربی افزونی داشته است. از نمونه‌های نثر مرسل ساده می‌توان تاریخ بلعمی و حدود العالم را نام برد. قسمتی از داستان «بهرام چوبین» از ترجمه تاریخ طبری به قلم بلعمی به عنوان مثال در زیر نقل می‌شود:

و پرویز برفت با یاران تا به روز از عراق بیرون شدند و روز و شب همی تاختند تا بعد شام برسیدند، ایمن شدند، و از دور صومعه دیدند، راهبی آنجا، بدان صومعه شدند و

سخت آمد، گفتم ای یار، توانگران دخل مسکینان اند، و ذخیره گوشه نشینان، و مقصد زائران، و کھف مسافران، و متحمل بار گران، بهر راحت دگران، دست تناول آنگه بطعام برند که متعلقان و زیردستان بخورند، و فضله مکارم ایشان به ارامل و پیروان و اقارب و جیران رسیده.

توانگران را وقفست و نذر و مهمانی زکات و فطره و اعتاق و هدی و قربانی تو کی بدولت ایشان رسی که نتوانی جزین دورکعت و آنهم بصد پیریشانی «جدال سعدی با مدعی در بیان توانگری و درویشی»

این دوره از اواسط قرن ششم هجری با کلیلہ و دمنہ آغاز می شود و تا قرن هفتم و هشتم ادامه می یابد.

۴ - نثر فنی (مصنوع): در نثر دوره ای که از قرن هشتم تا قرن سیزدهم ادامه می یابد مسیری پی گرفته می شود که بهتر است گفته شود تقلید* کامل از نظم بوده است. خصوصیات عمده نثر فنی از این قرار است: برای بیان معنی، شیوه اطناب و تطویل به کار می رود؛ آرایشهای لفظی و عنصر زینتی به نثر اضافه می شود و در موارد متعدد، هدف نویسندگان از انشای مطلب، قدرت نمائی در زمینه ارائه آرایشهای لفظی و عناصر زینتی است. در نثر فنی کلمات مشخص معمولاً در ارکان زینتی جمله ها جای دارند، استفاده از تکرار نحوی* و مترادفات و سجع به وفور یافت می شود، و صناعات بیان* از قبیل تشبیهات (← تشبیه)، استعارات (← استعاره)، کنایات (← کنایه) و امثله معمول است.

رخنه گرفته بودند باز ستدند، و بوالفتح سبّتی گوید درین جنگ:

أَلَمْ تَرَمَا أَنَا أَبُو عَلِيٍّ
وَكُنْتُ أَرَاهُ ذَا رَأْيٍ وَكَيْسٍ
عَصَى السُّلْطَانُ فَأَبْتَدَرْتُ إِلَيْهِ
رِجَالٌ يَقْلَعُونَ أَبَا قُبَيْسٍ
وَصَيَّرَ طَوْسَ مَعْقَلِهِ فَصَارَتْ
عَلَيْهِ الطُّوُشُ أَشَامُ مَنْ طَوْنِسٍ

و دولت سیمجوریان به سر آمد، چنانکه [یک] بدو نرسید، و پای ایشان در زمین قرار نگرفت، و بوعلی بخوارزم افتاد، و...

(سش)

۳ - نثر مرسل فنی: در این نوع نثر اگر چه صنایع لفظی و سجع و استفاده از لغات و مصطلحات عربی فزونی می گیرد، نویسنده همچنان می کوشد تا زیبایی لفظ و بیان معنی را با یکدیگر تلفیق دهد و در به کار بردن صنایع لفظی، همان کلمات و ترکیباتی را برگزیند که معنی بدان نیاز دارد و التزام سجع در آن نیست بلکه سجع نویسی توأم با ارسال و اطلاق معنی است. نمونه برجسته این فن نثر، گلستان سعدی است که قسمتی از آن برای نمونه در زیر نقل می شود:

یکی در صورت درویشان، نه بر صفت ایشان، در محفلی دیدم نشسته، و شنعتی در پیوسته، و دفتر شکایتی باز کرده، و دم توانگران آغاز کرده، سخن بدینجا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته است و توانگر را پای ارادت شکسته.

کریمانرا بدست اندر درم نیست
خداوندان نعمت را کرم نیست

مرا که پرورده نعمت بزرگانم، این سخن

صناعت لفظی و بראعت معنوی، آفرینهاراند؛ با آنکه نظر اذارک؛ از کُنه حقایق آن قاصر بود. پس از لوح حافظه، این قرائن در طرز موعظت از کلیل و دمنه برخوردارند.

(تاریخ و صاف)

از کتابهای مشهور در نثر متکلفانه می توان علاوه بر تاریخ و صاف، جهانگشای جویی، نفثة المصدور و درة نادری را نام برد. نثر فنی بر اثر کثرت استفاده از صناعات و تعقیدات لفظی موجب انحطاط*، نثر فارسی شد.

- نثر دوره بازگشت ادبی* (۱۳۰۰-۱۲۰۰ هـ ق): در این دوره تقلید از نثر گلستان و نثر خوارزمی و تاریخ بیهقی رواج یافت. از نمونه های آن منشآت قائم مقام و نشاط، ناسخ التواریخ سپهر، و مؤلفات هدایت و نامه دانشوران است.

در این دوره قائم مقام به پیروی از گلستان نثری احیا می کند که اهم اختصاصات آن بدین شرح است: شیرینی بیان، عذوبت الفاظ و حُسن ادا، کوتاهی جمله ها، دقت در حُسن تلفیق هر مزدوج از سجعهای زیبا، حذف زواید القاب، ترک استشهادات مکرر از عربی و فارسی مگر در صورت ضرورت و با مستهای ظرافت، صراحت لهجه و ترک استعاره و کنایه و تشبیهات دور و دراز، اختصار و ایجاز*، طیبیت (- مطایبه) و لطیفه* پردازی:

از تاریخی که شیخ الاسلام تبریز در فتنه مغول صلاح مسلمین را در استسلام دید تا امروز که در عهد جهانشاهی و مظفری چه سلاطین صفوی، چه نادرشاهی و کریمخانی چه در حکومت دنبلی و احمدخان، هرگز

نثر فنی خود نیز به حَسَب مقیاس استفاده از برخی صناعات لفظی بر سه دسته تقسیم می شود:

الف) نثر مسجع (- سجع): که کلمات در آن هم وزن نیستند، اما سجع دارند و خود بر سه گونه است: سجع متوازن، سجع متوازی، و سجع مطوّف. سجع متوازن:

«پیکان از جراحت بدر آید و آزار در دل بماند.» سعدی

سجع متوازی: بلیتش می کشیدند و اذیتش مصلحت نمی دیدند. سعدی سجع مطوّف:

هر نفسی که فرو می رود ممد حیات است و چون بر می آید مفرّح ذات. سعدی

ب) نثر مُرّجَز (parallel prose): نثری را گویند که مشحون به تکرار نحوی باشد. در این نوع نثر، غالب کلمات قرینه، هم وزن هستند ولی در آن رعایت سجع نشده است:

«دانش موجب بزرگی و افتخار است و

بیش سبب سر بلندی و اعتلاست.» سعدی

اقسامی را که ذکر شد به لحاظ آنکه هنوز تناسب بین معنی و لفظ در آنها برقرار است تقریباً می توان با نثر مرسل فنی یکی دانست.

ج) نثر متکلف: همان نثر فنی به معنی خاص است که در آن انواع و اقسام صنایع، سجع، کنایه استعاره و لغات دشوار عربی به کار می رود و اختصاصات عمده آن در بخش نثر فنی ذکر شده، برای نمونه:

یکی از افاضل خُلان الوفا و امائل اخوان الصّفا، بدین ترکیبات عثور یافت و بر اسلوب مواعظ غریب و نسق تمثیلات بدیع، در

شکوفائی نثر انگلیسی در آثار اومانیست‌های (← اومانیس) دوران رنسانس * تحقق یافت. در این دوران نویسندگانی چون راجر آشام، سِر توماس مور، توماس هابی، و توماس الیوت هر یک با ابتکارات و ابداعاتی که عمدتاً به پیروی از دستور زبان لاتینی انجام می‌یافت، تحولاتی در نثر انگلیسی پدید آوردند و به غنا و توانمندیهای زبان انگلیسی برای بیان مفاهیم و مضامین (← مضمون) متنوع کمک شایانی کردند.

در دوران الیزابت * نویسندگانی چون جان لیلی، ریچارد هوکر، فرانسیس بیکن و جمعی دیگر امکانات تازه‌ای در نثر به زبان انگلیسی افزودند. برجسته‌ترین نویسنده این دوران جان لیلی بود که کتاب یوفیوزم را تألیف کرد. نثر این کتاب که در واقع قسمی نثر مُرَجَز و مصنوع به شمار می‌آید مشحون به انواع صناعات لفظی چون جناس مُحَرَف * برابر نهاد * ه‌های مصنوع و تشبیهات مفصّل است. برای نمونه قسمتی از نثر این کتاب در زیر نقل می‌شود:

You see what love is, begon with gricfe,
continued
with sorrowe, ended with death. A paine full
of pleasure, a joye replenished with misery,
a Heaven, a Hell, a God, a Divell, and what not,
that either hath in it solace or sorrowe? Where
the days are spent in thoughts, the nights in
dreames, both in daunger, either beguyllying us
of that we had, or promising us that we had
not.
Full of Jealousie without cause, and voyde of
feare when there is a cause: and so many
inconveniences hanging upon it, as to reckon
the mall were infinite, and to taste but one of
them, intollerable.

(← یوفیوزم، تکلف).

علمای تبریز این احترام و عزّت و اعتبار و مطاعیت نداشتند، تا درین عهد، از دولت ما و عنایت ماست که علم کبریا به اوج سما افراشتند [منثأت / قائم مقام]

- دوره ساده‌نویسی: در بخشی از دوره بازگشت ادبی * که مقطع قابل شناختی را در بر نمی‌گیرد، نثر ساده و فصیح رواج یافت:

[رفیق: باز رفتید بر سر وزارت، آخر از این وزارت چه فایده برده‌اید که این قدر طالب آن هستید، اگر از برای اینست که به این دولت خدمت بکنید و از برای خود نیکنامی و آسودگی بگذارید که بقدر کفایت جاه و منصب دارید، و اگر منظور شما آنست که میرزا آقاخان بشوید پس اول بفرمائید از آن ذلت چه نوع لذت تصوّر می‌کنید؟]

(رساله دزیر و رفیق / میرزا ملکم خان)

در ادامه این دوره سبک تازه‌ای در نثر جراید رواج یافت که نثر روزنامه‌نگارانه یا ژورنالیستی است.

در زبان انگلیسی نیز وجه تمایز نثر از نظم، مقید نبودن نثر به قواعد نظم از قبیل وزن و قافیه و ایقاع * است. اما همچنان که در زبان فارسی مشاهده می‌شود، در انگلیسی آثار منثوری که نثر شاعرانه * یا شعر منثور * نامیده می‌شوند از این قاعده مستثنی هستند.

از حیث تاریخی مانند هر زبان دیگری، نثر مکتوب در انگلیسی پس از نظم پا به عرصه حیات ادبی نهاده است. نخستین اثر منثور در انگلیسی کهن ظاهراً متعلق به شاه آلفرد (اواخر قرن نهم میلادی) است. پس از آن کتاب وقایع نامه انگلوساکسون (قرن دوازدهم) اثر منثور و مکتوب مهم دیگری است که به زمان حاضر رسیده است. اما تولّد حقیقی و

شعر، بویژه شعر غنائی* بر اثر حکومت می‌کند اما در نثر شاعرانه، حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیر شعری) جامهٔ قافیه* و دیگر صناعات شعری را به تن کرده است.

(مش)

در ادبیات فارسی، کلیلهٔ نصرالله منشی و مرزبان‌نامه نمونه‌هایی از نثر شاعرانه به شمار می‌آیند. برای نمونه:

هنگام فراغت، از مشغولی و به وقت عز توانگری، از دُل درویشی و در نعمت شادی، از محنت دلتنگی و در صحت مزاج تن، از عوارض بیماری و در فراخی مجال عمر، از تنگی نفس بازپسین یاد آر.

(مرزبان‌نامه)

در ادبیات انگلیسی، آثار جیمز جویس، اسکار وایلد، ویرجینیا ولف، و ارنست همینگوی اغلب مشحون به نثر شاعرانه می‌باشند. یکی از اقسام نثر شاعرانه، نثر موسیقایی* است. در زیر نمونه‌ای از نثر شاعرانه نقل می‌شود:

In the fall the war was always there, but we did not go to it any more, It was cold in the fall in Milan and the dark came very early, Then the electric light came on and it was pleasant along the streets looking in the windows. There was much game hanging outside the shops and the snow powdered in the fur of the foxes and the wind blew their tails. The deer hung stiff and heavy and empty, and small birds blew the wind and the wind turned their feathers. It was a cold fall and the wind came down from the mountains.

(Hemingway / In Another Country)

نثر فنی (← نثر، ← تکلف‌گرایی)

نثر قضائی و دادگاهی (← نثر)

در دوران نوکلاسیک* کاربرد نثر عمدتاً در طنز* بوده است. نثر انگلیسی را از جهتی دارای اقسامی به کثرت نویسندگان این زبان می‌دانند، اما از جهت دیگر و در طبقه‌بندی انواع ادبی* نثر در زبان انگلیسی شامل انواع زیر می‌شود:

۱. نثر خطابی (demonstrative): که اقسامی از قبیل قضائی و دادگاهی (judicial)، مدحی (← مدیحه)، هجو* و غیره را در بر می‌گیرد.

۲. نثر تاریخی (historical): شامل وقایع‌نامه*ها و خاطرات (memoirs) (← خاطره‌نویسی) و زندگینامه*ها می‌شود.

۳. نثر داستانی یا تخیلی (Fictional) که افسانهٔ تمثیلی* مثل* داستان کوتاه* و دیگر اقسام ادبیات داستانی* را در بر می‌گیرد.

۴. نثر تعلیمی (didactic): شامل معارف انسانی از قبیل فلسفه، علوم، نقد و غیره می‌شود. برای نثر همچنین از حیث سبکهای جمله‌نویسی اقسامی قائل شده‌اند. (← سبک)

نثر تاریخی (← نثر)

نثر تخیلی (← نثر)

نثر تعلیمی (← نثر)

نثر چندآوایی (← نثر موسیقایی)

نثر خطابی (← نثر)

نثر داستانی (← نثر)

Poetic Prose

نثر شاعرانه

نثری است که صناعات لفظی و ویژگیهای بیان شاعرانه را در خدمت مفاهیم منطقی و گزارشی و حقیقی و معانی دیگری که خاص نثر است به کار می‌گیرد. تفاوت نثر شاعرانه با شعر* منشور* در آنست که در شعر منشور به معنی خاص کلمه، جهان‌بینی و حال و هوای

- نثر متکلف (← نثر)
 نثر مؤجّز (← نثر)
 نثر مرسل ساده (← نثر)
 نثر مرسل عالی (← نثر)
 نثر مرسل فنی (← نثر)
 نثر مسجّع (← نثر)
 نثر مسجّع متوازن (← نثر)
 نثر مصنوع (← نثر)
 نثر مطرف (← نثر)
- نثر موسیقایی / نثر چند آوایی Polyphonic Prose
 واژه Polyphonic از زبان یونانی اخذ شده است و به معنی چند آوایی می‌باشد. نثر موسیقایی در اصطلاح قسمی نثر شاعرانه* را گویند که مشحون به جلوه‌های موسیقایی شعر چون جناس آوایی* جناس مصوّت* وزن* و سجع* باشد.
- در ادبیات انگلیسی این قسم نثر توسط ایمی لاول رواج یافت و جان گلد فله‌چر، نثر او را تحت این عنوان نامید. مهمترین اثر ایمی لاول در این زمینه کتاب Can Grand's Castle می‌باشد.
- نحو Syntax
 اصطلاحی است که برای مطالعه قواعد حاکم بر شیوه همنشینی کلمات در تشکیل جمله به کار می‌رود. کلمات در جمله با نظم معنی‌دار قرار می‌گیرند و در این نظم ربط معنایی کلمات نیز باید لحاظ شود. مثلاً اگر گفته شود: «گربه موش را تعقیب کرد» و «موش گربه را تعقیب کرد». از نظر دستوری هر دو جمله صحیح است اما جمله دوم در ترم زبان قابل قبول نیست. بررسی نحو در مطالعات دستوری مختلفی انجام می‌گیرد که عبارتند از:
- از: دستور زبان توصیفی / descriptive grammar
 دستور زبان تجویزی / prescriptive grammar / دستور زبان سنتی / traditional grammar / دستور زبان نظری / theoretical grammar / دستور زبان رسمی / formal grammar (صص ۸۲-۸۷ LT&C).
- نخوت (← غرور)
 نرینه محور (← نقد فمینیستی)
- نزاکت ادبی Bienaseances, Les
 در اصل اصطلاحی فرانسوی و یکی از اصول مکتب کلاسیک (← کلاسیسیسم) و نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) است که به اصل حقیقت‌نمائی* مربوط می‌شود. به موجب این اصل در آثار ادبی باید میان اجزاء اثر نوعی تناسب و هماهنگی حکمفرما باشد یعنی هر شخصیتی (← شخصیت) مطابق با شأن و مقام خود عمل کند. از اینرو شاه باید به شیوه شاهان (شاهانه) سخن بگوید و رفتار کند و از گفتار و کردار مردمان عادی حذر نماید.
- نزاکت ادبی همچنین به حفظ و رعایت اصول اخلاقی در آثار ادبی اطلاق می‌شود. به مفهوم ملموس‌تر، نزاکت ادبی نویسنده را ملزم می‌کند که برای بیان حوادث از کلمات زنده و ریکی استفاده نکند و حتی مناظر فجیع و ناراحت کننده با واژگانی منزّه به وصف درآید.
- نزاکت ادبی حکم می‌کند که روحیه و مشخصات قهرمان (← قهرمان تراژدی) در سراسر اثر ثابت بماند و تغییر نکنند. (← حُسن تناسب، ← کلاسیسیسم).
- نسبت‌های اصلاح‌گود (← نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ)

نسبیت‌باوری

Relativism

نظریه‌ای در زیباشناسی* و نقد ادبی* است که به موجب آن ارزشهای زیباشناسانه آثار ادبی و هنری ارزشهایی قائم به ذات و مطلق تعبیر نمی‌شوند؛ این ارزشها به پسند افراد، طبقات اجتماعی، دوره‌های تاریخی و فرهنگهای مختلف بستگی دارد.

گذشته از دیدگاه شخصی منتقد، حس‌پذیری (sensitivity) افراد در هر عصر و دوره‌ای با اعصار و ادوار دیگر تفاوت می‌کند به طوری که ممکن است رُمانی (-رمان) که بیست سال قبل اثری زیبا تلقی می‌شده، امروزه نسبت به معیارها و سلیقه‌های همان جامعه، رُمانی متوسط شناخته می‌شود؛ یا آنچه نزد فردی شعر زیبا تلقی می‌شود، نزد دیگری نسبت به میزان حس‌پذیری و ذوق فردی او اصلاً زیبا و مقبول نباشد. (-مطلق باوری)

نسل‌گم‌شده (-تاریخ ادبیات امریکا)

نسب (-قصیده)

نشانه (-بن‌فکنی)

نشانه‌شناسی

Semiotics / Semiology

هر دو واژه semiotics و semiology به یک معنی است. اما اولی توسط فیلسوف امریکائی، چارلز ساندرز پیرز سکه زده شد (۱۹۱۵) و دومی را فردینان دوسوسور به کار برد. نشانه‌شناسی اصطلاحی عام است برای علم نشانه‌ها زیرا نشانه‌ها در تمام حوزه‌های تجربه بشری حضور دارند. ملاحظه نشانه‌ها محدود به نظام‌های آشکار ارتباطی نظیر زبان، رمز* موریس یا علائم رانندگی نمی‌شود بلکه تمام محصولات و فعالیت‌های گوناگون بشری را مثل حرکات بدن، آئین‌های

اجتماعی، لباسی که بر تن می‌کنیم، غذائی که درست می‌کنیم، ساختمانی که در آن زندگی می‌کنیم، اشیائی که با آنها سروکار داریم همه و همه را دربرمی‌گیرد. این نشانه‌ها معنی‌های مشترکی را به اعضائی که در فرهنگ بخصوصی شرکت دارند منتقل می‌نمایند و از اینرو می‌توان آنها را بعنوان نشانه‌هایی که در انواع مختلف نظام‌های دلالت‌گر عمل می‌کنند، تحلیل نمود. اگرچه مطالعه زبان (نشانه‌های زبانی) به تنهایی یک شاخه از علم کلی نشانه‌شناسی، یعنی زیباشناسی* است، علم کاملاً پیشرفته زبان در حقیقت مفاهیم و روش‌هایی را فراهم می‌آورد که نشانه‌شناسان برای مطالعه سایر نظام‌های نشانه به کار می‌گیرند.

سی.س. پیرز برای نشانه سه طبقه برمی‌شمرد و هر طبقه را برحسب نوع ارتباط بین موضوع دلالت‌کننده و آنچه آن موضوع بر آن دلالت می‌کند تعریف می‌نماید:

۱) شمایل (Icon) بواسطه شباهتهای ذاتی یا مؤلفه*های مشترک بین نشانه و دلالت آن نامیده می‌شود. از نمونه‌های آن شباهت بین تصویر شخص و خود شخص، یا بین نقشه و منطقه جغرافیائی است.

۲) نمابه (Index) نشانه‌ای است بر مبنای رابطه علت و معلولی مثل دود که نشانه آتش است و نوک بادنما که نشانه جهت باد می‌باشد.

۳) نماد* (symbol) یا (sign_proper): رابطه بین نشانه و دلالت آن طبیعی نیست بلکه ناشی از سنت‌های اجتماعی می‌باشد مثل دست دادن که در بسیاری از فرهنگ‌ها نشانه سلام یا خداحافظی است و چراغ قرمز

متن* نگاه می‌کنند چرا که ساختارهای قایم به ذات، خود ساخته و درجه‌بندی شده‌ی نشانه‌ها، رمزها، و قوانین خاص ترکیب و تبدیل برای تمام اعضای جامعه‌ای که افراد آن در استقرار آن نظام دلالت سهیم هستند، قابل فهم است.

کلودلوی اشتراس از دهه ۱۹۶۰ به بعد از اصول ساختگرایان فرانسوی و زبان‌شناسی سوسور برای تحلیل پدیده‌ها و کارهای بسیار گوناگونی که در جوامع بدوی یافت می‌شود و وی آنها را شبه زبان می‌داند استفاده کرد و به آشکار سازی ساختار*ها و نظام بستر ساز این رفتارهای گوناگون همت گمارد. این کارها و پدیده‌ها شامل نظام قوم و خویشی، نظام توتمی، طریقه پخت و پز، اسطوره*ها، و حالت*های پیش منطقی در تفسیر* جهان می‌باشند. ژاک لاکان نشانه‌شناسی را بر روانکاوی فرویدی تطبیق داد و ضمیر ناخودآگاه را مثل زبان، ساختاری از نشانه‌ها تعریف کرد. میشل فوکو یک نمونه از تحلیل نشانه‌شناسیک را برای تغییر مرض‌شناسی در پزشکی، شیوه‌های مختلف شناسائی، طبقه بندی و درمان جنون؛ و تصورات متغیر در باب مسائل جنسی بشر به کار گرفت. رولان بارت با استفاده آشکار از اصول و شیوه‌های سوسور، تحلیل‌هایی نشانه‌شناسیک نوشت و در آنها شاکله‌ها و رمزهای نظام‌های تغییرپذیر نشانه‌ها را در تبلیغاتی که به توصیف مدهای زنان می‌پردازند، تحلیل نمود. همچنین تحلیل‌های بسیاری درباره «اسطوره‌های بورژوازی» جهان نوشت که به ادعای او در نظام‌های نشانه‌ای اجتماعی از

راه‌نمایی که دلالت بر «توقف» دارد. پیچیده‌ترین نوع این قسم نشانه کلماتی هستند که زبان را تشکیل می‌دهند.

فردینان دوسوسور اصطلاحات و مفاهیم بسیاری را معرفی کرد که توسط نشانه‌شناسان به کار گرفته شد. مهمترین این مفاهیم و اصطلاحات از این قرارند: (۱) نشانه* (۲) اختیاری بودن نشانه زبان: از نظر سوسور نشانه زبانی «اختیاری» است یعنی به استثناء کلماتی که دلالت ذاتی* دارند، بقیه کلمات با مدلول‌های خود از رابطه‌ای «اختیاری» برخوردارند. (۳) هویت زبان: هویت هیچ یک از عناصر زبان از جمله کلمات، اصوات، و مفاهیمی که این کلمات نشان می‌دهند ذاتی نیست بلکه ناشی از تفاوت با سایر عناصر زبانی می‌باشد (→ نشانه)

(۴) هدف نشانه‌شناسان و زبان‌شناسان آنست که نشان دهند گفتار (Parole) (نشانه کلامی یا استفاده خاصی از یک نشانه یا مجموعه نشانه‌ها) تنها جلوه‌ای از langue (نظام کلی تفاوت‌ها و قوانین ترکیب پنهانی که بستر ساز استفاده بخصوصی از نشانه می‌باشد) است، از اینرو توجه نشانه‌شناسی معطوف به نوع خاصی از Parole (گفتار) نیست بلکه رو به نظام عام langue دارد که در گفتار تبلور می‌یابد.

نشانه‌شناسان جدید مانند ساختگرایان تحت تأثیر سوسور در فرانسه رشد کرده‌اند بطوری که بسیاری از نشانه‌شناسان، در واقع ساختگرا (→ ساختگرائی) هستند. آنها به تمام پدیده‌ها و تولیدات اجتماعی بعنوان

دارند و هم تفسیر* خوانندگان پیش‌تر از خود را. در نتیجه این جریان تفسیر مداوماً در طول زمان در حال اضافه شدن و رشد است و در طول تاریخ به حیات پویای خود ادامه می‌دهد. از نظر جاس اگرچه متن موجودیتی بی‌طرف* (objective) نیست و حیات آن در گرو تعاملی است که با مخاطبین خود برقرار می‌سازد، دارای مؤلفه*های قابل توصیف بصورت عینی* و بی‌طرف می‌باشد. پس واکنش خواننده‌ای خاص نسبت به متن حاصل تلاقی «افق توقعات» خواننده و تأییدها، نومیدی‌ها، تکذیب‌ها و دوباره سازی‌های این توقعات است در مواجهه با مؤلفه‌های خودِ متن. به سخن دیگر مؤلفه‌های موجود در متن در پاسخ به افق توقعات خواننده در ایجاد معنی مشارکت می‌کنند. حال از آنجا که توقعات زیباشناسانه (← زیباشناسی) و زیباشناسانه (← زیباشناسی) خوانندگان در طول زمان متغیر است خوانندگان دوره‌های بعد که دائماً هم به متن دسترسی دارند و هم به دیدگاه‌های انتشار یافته پیشینیان خود، تعبیرهای تازه‌ای به متن می‌افزایند. در نتیجه، یک «سنت» رو به تکامل تاریخی از تفسیرها و ارزش‌گذاری‌های مربوط به متنی معین شکل می‌گیرد. جاس این سنت را به «گفتگو*» و «تعامل» بین متن و طیف خوانندگان تعبیر می‌کند و نتیجه می‌گیرد متن به تنهایی ارزش و معنی ثابت و غائی ندارد.

این حالت دریافت ادبی بعنوان گفتگو یا «دخول» دامنه‌های توقعات خوانندگان، جنبه‌ای دوگانه دارد. از حیث زیباشناسی دریافت

قبیل مسابقات حرفه‌ای کشتی، اسباب بازی‌های کودکان، آشپزی، و استریپ تیز (Striptease) مصداق می‌یابند.

نظریه جبریت زبانی

Theory of Linguistic Determinism

ویلیام فن هومبولت (۱۸۳۵-۱۷۶۷) فیلسوف و زبان‌شناس آلمانی معتقد به جبریت زبانی بود. او عقیده داشت که «آدمی در دنیائی زندگی می‌کند که در اصل... و در واقع منحصراً ساخته و پرداخته زبان اوست». بر طبق نظریه جبریت زبانی، بین فکر و زبان ارتباط مستقیمی وجود دارد و هر کس مطابق ساخت زبان خود می‌اندیشد و خارج از آن مقوله نمی‌تواند بینشی داشته باشد. (ص ۵۱- عنوان) به مجموع نظریه‌هایی که از رابطه ساختمان زبان با مفاهیم و معانی بحث می‌کند نظریه میدان زبانی (linguistic field theory) می‌گویند. (همان)

نظریه دریافت Reception Theory

گونه‌ای از نظریه خواننده محور* که رویکردی تاریخی دارد. این نظریه ابتدا توسط هانس روبرت جاس در مقاله «تاریخ ادبی در چالش با نظریه ادبی» (۷۱-۱۹۷۰) پیش کشیده شد.

اساس نظریه دریافت مبتنی بر این عقیده است که آثار ادبی دارای ارزش‌ها و معانی ثابتی نیستند. این ارزش‌ها و معانی برحسب ارتباطی که متن* ادبی با مخاطبین خود در طول زمان برقرار می‌کند دائماً در حال «شدن» و تحول است یعنی متن در هر دوره‌ای واکنش خاصی را در خوانندگان خود برمی‌انگیزد. خوانندگان دوره‌های بعد هم متن را در اختیار

رفته رفته به مباحث ادبی کشیده شد، و در دهه ۱۹۶۰ به طور جدی رایج گردید.

مخالفان عمده این نظریه سه گروه بوده‌اند: پیروان نقدنو ساختگرایی*، خودکفائی متن*، و استقلال متن. (صص ۶۹-۵۳ LTT / ۲۷۲-۲۷۳ GLT)

نظریه زبان تحت اللفظی (← استعاره)

نظریه کنش گفتار Speech Act Theory

این نظریه زبانشناسی* در اصل توسط جی.ل. آستن فیلسوف دانشگاه آکسفورد در دهه ۱۹۳۰ طرح و در یک رشته کلاس‌هایی که وی در سال ۱۹۵۵ در هاروارد برگزار کرد شرح داده شد و در سال ۱۹۶۲ تحت عنوان «کارهایی که با کلمات انجام می‌دهیم» بسط یافت. از آن پس توسط جی. آر. سرل فیلسوف بعنوان یک رویکرد مبنای نظریه‌های زبانشناسی قرار گرفت.

بنابه نظریه کنش گفتار، در استفاده از زبان در حقیقت مبادرت به انجام کاری یا عملی می‌کنیم یعنی صرف سخن گفتن برابر با انجام کار است. فیلسوفان از دیرباز بین آنچه گفته می‌شود و آنچه انجام می‌شود تفاوت قائل بوده‌اند. براین اساس تنها چیزی که ما از سخن گفتن انتظار داریم آنست که با واقعیت مطابقت داشته باشد، نه آنکه کاری انجام دهد. آستن در مخالفت با این دیدگاه نشان داد که می‌توان گفتار را بعنوان رویدادی مشابه با سایر کنش‌ها تلقی کرد. از این نقطه نظر سه نوع کنش را می‌توان به گفتار منسوب کرد: کنش ادائی (locutionary act) / و کنش پیرامون ادائی (perlocutionary act) کنش ادائی صرفاً به عمل گفتن چیزی عطف می‌کند که در زبان معنی

(reception aesthetics)، معنی و کیفیت‌های زیباشناختی هر متن مجموعه‌ای است از توانمندیهایی بالقوه معنی شناسیک (← معنی شناسی) و زبانشناسیک که تنها بر اثر افزایش تدریجی عکس‌العمل خوانندگان نسبت به آن متن در طول زمان تعریف می‌شود. و از جنبه دریافت - تاریخی (reception_history)، این حالت از قرائت ادبی موجب دگرگونی تاریخ ادبیات می‌شود زیرا تاریخ ادبیات به طور سنتی بمنزله شرح تولید متوالی آثار گوناگونی است که معانی و ارزشهای یکسان دارند. این قرائت موجب می‌شود چنین تعبیری از تاریخ ادبیات دگرگون شود و آن را تبدیل به تاریخی کند که نیازمند یک «بازگویی مستمر» است زیرا این تاریخ به روایت* شیوه متغیر و در عین حال رو به افزایشی بدل می‌شود که متون مورد نظر برحسب آن ارزیابی و تعبیر می‌شود چرا که دامنه نسل پی در پی خوانندگان در گذر زمان تغییر می‌کند.

تفاوت نظریه دریافت با نظریه خواننده محور در آنست که نظریه دریافت واکنش خوانندگانی خاص را در زمانی خاص در نظر نمی‌گیرد بلکه واکنش تمامی خوانندگان را در طول زمان مبنای نظریه می‌گیرد. سابقه تاریخی نظریه دریافت به قرائت انجیل و تعبیر و تفسیر از آن در قرون وسطی و در مدارس دینی بازمی‌گردد: آنچه دریافت می‌شود صرفاً بستگی به نحوه دریافت دریافت کننده دارد. این نظریه بعدها در مباحث قانونگذاری و تعبیر از قوانین طرح شد و بالاخره در قرن نوزدهم دامنه آن

سخن هدایت می‌نماید. و سوم اصل محاوره است که عبارتست از فرضیاتی که گوینده و شنونده به طور قراردادی نسبت به رابطه، نظم و حقیقت به آنها پایبند هستند. فرآیند این عناصر به شدت به استنباط* نزدیک می‌شود زیرا بیشتر آنچه منظور گوینده است، به صراحت ادا نمی‌شود. (صص ۱۸۴-۱۸۰ LT & C)

نظریه گشتاری (← زبانشناسی)

نظریه مختصه ممیز (← مؤلفه)

نظریه میدان زبانی (← نظریه جبریت زبانی)

نظریه نسبیت زبانی Linguistic Relativity

این نظریه منسوب به بنیامین لی ورف، زبانشناس آمریکائی است، از اینرو به آن فرضیه ورف (Whorfian hypothesis) هم می‌گویند.

به عقیده او «هر زبان ساحتی مخصوص به خود دارد و ساختمان فکری هر قومی مبتنی بر ساختمان زبانی آن قوم است و بنابر این افراد هر جامعه زبانی نسبت به جهان دید خاصی دارند. خلاصه این که عکس العمل فکری مردم در مقابل واقعیت تا اندازه زیادی مطابق با قالب*های زبانی آنها است». مثال: برای سرخپوستان آمریکائی و در برخی زبان‌های هند و اروپائی، تفاوت نگرش نسبت به مفاهیم زمان و مکان که متفاوت از هندسه اقلیدسی و منطق ارسطوئی است لحاظ می‌شود. (ص ۵۰، ش) کتاب ورف زبان، اندیشه، و واقعیت نام دارد.

نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ

Influence and the Anxiety of Influence

«اضطراب نفوذ» از اصطلاحات حوزه نظریه‌های ادبی است که توسط هارولد بلوم، منتقد معاصر مطرح شد. این نظریه در حقیقت

داشته باشد یعنی مطابق با قواعد دستوری می‌باشد. کنش عطفی یا زبانی کاری است که بواسطه زبان انجام می‌شود مثل اظهار کردن، هشدار دادن، آرزو کردن، قول دادن و غیره. و کنش ادائی به تأثیر کنش عطفی بر گوینده عطف می‌نماید مثل ترغیب، متقاعد کردن، به تأخیر انداختن، گمراه کردن، متعجب کردن و غیره. به عبارت دیگر، عمل ادا locution بیان کلماتی را شامل می‌شود که در یک توالی دستوری قرار گرفته باشند؛ عطف، عمل خواهش کردن است؛ و در لفظ، تشویق و ترغیب شنونده است البته به شرط آنکه عمل خواهش برآورده شده باشد.

بطور کلی تمام اشکال بیان شامل نوعی کنش گفتار می‌باشد. اما گاه سخن، کنش گفتار مستقیم (direct speech act) است زیرا معنی جمله و منظور گوینده با هم سازگار می‌شوند، مثل آنکه کسی بگوید: «در را ببند». اما در موارد دیگر سخن می‌تواند کنش گفتار غیرمستقیم (indirect speech act) باشد مثلاً چنانچه گفته شود: «می‌توانی در را ببندی؟» به ظاهر پرسش راجع به توانِ شنونده است اما در واقع و به طور مستقیم خواهش گوینده از شنونده برای انجام کاری است. برای فهم درست کنش گفتار غیر مستقیم، بنابه نظر سیرل باید نسبت به سه عامل آگاهی داشته باشیم: اول اقتضای کلام، که گوینده را مجاز می‌سازد وضعیت مناسبی برای ادای گفتار قائل شود. مثلاً اگر من ساعت طلائی نداشته باشم نمی‌توانم قول آن را به شما بدهم. دوم فحو*ای کلام یعنی وضعیتی که سخن در آن شکل می‌گیرد. فحوای کلام معمولاً ما را در تعبیر و تفسیر*

بازنگری نظریه پذیرفته شده‌ای بود که از دیر باز متوجه نفوذ ناگزیر نویسندگان و شعرای متقدم بر نویسندگان و شعرای نسل‌های بعد از خود بوده است. بنابراین نظریه هومر بر ویرژیل، ویرژیل بر میلتون، میلتون بر وردزورث، و وردزورث بر اسیتونس نفوذ کرده‌اند و به این ترتیب زنجیره‌ای طولانی از شعرا و نویسندگان تشکیل می‌شود که در آن هر یک تحت نفوذ پیشینیان خود قرار گرفته است.

بعدها براساس این نظریه بود که بلوم مسئله «اضطراب نفوذ» را پیش کشید. این نفوذ شامل طیف وسیعی است که در یکسوی آن «وام‌گیری» مستقیم قرار دارد و در سوی دیگر آن جذب مطالب و مشخصه‌هایی که در آثار پیشینیان وجود دارد. بنابر نظریه بلوم، در جریان خلق شعر*، نفوذ امری گریزناپذیر است اما در این جریان اثر شاعر متقدم به ناچار تحریف می‌شود. وی این طرز تلقی را از نفوذ هم نسبت به قرائت شعر و هم نسبت به سرودن شعر دارد.

بنابراین نظریه بلوم شاعر (بوئیژه از زمان میلتون به بعد) آن وقتی به سرودن شعر برانگیخته می‌شود که تخیل* او در اختیار و تحت نفوذ شعر یا اشعار یک «متقدم» یا شاعر - پدر درآمده باشد. این شاعر نسبت به «شاعر - پدر» نوعی احساس دوگانه و مغایر دارد: از یکسو نسبت به او نگاهی تحسین‌آمیز دارد و از سوی دیگر تحت تأثیر آن حس می‌کند که فروید رابطه اودیپ گونه پدر - پسر می‌نامد، یعنی نسبت به سلطه این شاعر - پدر بغض و حسد و کینه می‌ورزد. در نتیجه سعی

می‌کند وقتی شعر پیشینیان خود را می‌خواند به طور ناخودآگاه حالتی دفاعی داشته باشد تا اقتدار و برتری خود را ثابت کند. اما حاصل این تلاش در نهایت خلق اثری است که صرفاً تصور «برتری» را عملی می‌سازد یعنی صرفاً این تصور بیهوده را که شاعر توانسته است هم از نفوذ پدر (شعر پیشینیان) رها شود و هم در عظمت از او پیشی بگیرد. بلوم در قرائت آثار بزرگان متقدم از شش فرآیند تحریف‌کننده نام می‌برد و آنها را نسبت‌های اصلاح‌گر، (revisionary ratios) می‌نامد. او این «نسبت‌های اصلاح‌گر» را برحسب نظریه مکانیسم‌های دفاعی فروید تعریف می‌کند. بلوم همچنین مکانیسم دفاعی فروید را با شگردهائی برابر می‌داند که مفسران احادیث شفاهی بنی اسرائیل در قرون وسطی برای تأویل* انجیل به کار می‌گرفتند. بنابه استدلال بلوم چون نسبت‌های اصلاح‌گر مقوله‌هایی هستند که همه ما از طریق آنها لزوماً مبادرت به خواندن آثار بزرگان پیشین می‌کنیم، تأویل و تفسیر «خلافی ناگزیر» است و هر نوع قرائتی یک خلاف یا سوء خواندن است. سوء خواندن ضعیف تلاشی محتوم به شکست برای دستیابی به معنی واقعی متن* است، حال آنکه سوء خواندن قوی، قرائتی است که در آن مکانیسم‌های دفاعی خواننده به طور ناخودآگاه اجازه می‌یابند تا از متنی که خواننده تعبیر آن را برعهده بگیرد، طرحی نو دراندازد. از آنجا که بلوم می‌اندیشد «هر شعر نوعی سوء تعبیر از شعر والد است». اعلام می‌کند که منتقدان ادبی جسورانه مبادرت به نقد تعارضی (antithetical criticism) می‌کنند یعنی

آنان گرفته باشند، فائق آیند.

بلوم نظریه خود را درباره خواندن و نوشتن شعر در کتاب اضطراب نفوذ (*The Anxiety of Influence*) (۱۹۷۳) ارائه کرد و سپس آن را برای متون مختلفی از اشعار بسط داد که حاصل آن سه کتاب پی در پی با عناوین نقشه‌ای برای سوء خواندن (*A Map of Misreading*) (۱۹۷۵)، قبلا و نقد (*Kabbalah and Criticism*) (۱۹۷۵) و شعر و فرونشینی (*Poetry and Repression*) (۱۹۷۵) بوده است.

نظیره سازی Burlesque

هر نوع تقلید* سُخره آمیز ادبی نظیره سازی محسوب می شود. در نظیره سازی ممکن است موضوع با اهمیتی را به شیوه ای سُبک یا سُخره آمیز بیان کنند.

برخی از منتقدان غربی نظیره سازی را یک نوع ادبی (← انواع ادبی) می دانند که شامل نقیضه* و سُخره حماسه* می باشد. اما پاره ای دیگر، نقیضه و نظیره سازی را دو نوع مستقل ادبی به شمار می آورند و تنها تفاوت بین این دو را در آن می دانند که هدف نقیضه جواب به اثر مشخص و معینی است حال آنکه در نظیره یک طرز فکر یا یک نگرش خاص دستاویز اثر نویسنده و شاعر قرار می گیرد. برای نمونه، سیروانتیس، نویسنده اسپانیایی قرن هفدهم در کتاب دُن کیشوت، سنت ادبی رمانس* را به سُخره می گیرد. قهرمان کتاب پیرمردی است در آستانه شصت سالگی که با خواندن رمانس های قرون وسطی آنچنان دچار وهم و خیال می شود که خود را سلحشوری با آرمان سلحشوری و دفاع از ضعفا و حیثیت مردم می پندارد. بر این اساس، برای او حوادثی پیش

می آموزند «هر شعر را به منزله سوء تعبیر عمدی شاعر آن، در مقام شاعر، از شعر مقدم یا بطور کلی از شعر بدانند. پیامدهای اینگونه قرائت های قوی هم با آنچه به زعم شاعر منظور او بوده و هم با آنچه سوء خواندن های ضعیف و پذیرفته شده از شعر موجب معنی آن می شود، در تضاد است. بлум در آثار خودش بسیاری از اینگونه نقدهای مخالفت آمیز را درباره شعرای قرن هجدهم تابحال، از شعرای رمانتیک (← رمانتسیم) تا ییتز و استیونس، به کار می برد. او می داند که طبق نظریه خودش نمی تواند خود از تاکتیک های دفاعی در برابر اضطراب نفوذ پذیری از منتقدان متقدم مصون بماند بنابراین تفسیرهای خود او نیز از شعرا و منتقدان پیشین، نوعی سوء خواندن ناگزیر است. ادعای بлум آنست که سوء خواندن های او «گیرا» هستند و به این دلیل می توانند جای خود را در جریان مداوم انباشتگی سوء خواندن هایی که تاریخ شعر و نقد را حداقل از قرن هفدهم به بعد می سازند، پیدا کند اگرچه در طول زمان و به دلیل کاهش مستمر توان تخیلی قوی، ایسن انباشتگی روندی نومیدکننده دارد.

یکی از پیشروان بлум در طرح نظریه خود کتاب بار گذشتگان و شعرای انگلیسی (*The Burden of the Past and the English Poets*) (۱۹۷۰) اثر والتر جکسون بیت بوده است. جکسون بیت در کتاب خود تاریخ تقلانی را باز می گوید که شعرا از سال ۱۶۶۰ انجام می دهند تا بر اثر بازدارنده ترس از اینکه مبادا شعرای متقدم آنها توان خلق اشعار اصیل را از

غضبان گفت:

«های!»

خانه زادان! چاکران خاص!

طرفه خرچین گهر بفت سلیحم را فراز
آرید.»

....

گفت راوی: خلوت آرام خامش بود.

می نجبید آب از آب، آنسانکه برگ از برگ،
هیچ از هیچ.

Euphony نغمگی / روانی / عدوبت کلام

کیفیتی است در زبان که از هم نشینی و
مجاورت و ترکیب اصوات نرم، روان و
خوش آهنگ حاصل می شود. ترتیب قرار
گرفتن الفاظ و کلمات در این حالت چنان
است که کلمات بی هیچ سخته و اشکالی به
روی هم می لغزند و زبانی نرم و آهنگین
ایجاد می شود. به دیگر سخن، سخنور باید
کلمات را چنان انتخاب کند که تک تک بر
زبان گوینده و گوش شنونده سنگینی نکند و
از اجتماع مفردات، گرانی پدید نیاید و بر ذهن
شنوندگان نامأنوس و غریب ننماید. عوامل
روانی سخن از این قرارند: کلمه نباید تنافر*
حروف داشته باشد، یعنی ادای آن بر زبان
دشوار نباشد. به عنوان مثال کلمه «اسطقسات»
در بیتی (- بیت) از خاقانی سنگین افتاده
است:

علوی و روحانی و غیبی و قدسی زاده ام

کی بود در بند اسطقسات استقصای من

همچنین ترکیب «پنهانست» در این بیت

مولانا:

دو دهان داریم گویا همچونی

یک دهان پنهانست در لبهای وی

می آید که هر یک بیش از پیش پوچی
تصوّرات و آرمانهای جهان تخیلی رمانس را
در مواجهه با واقعیتهای زندگی آشکار می کند
و بدین ترتیب تمامی سنت* های معمول در
رمانس مورد استهزاء واقع می شود.

در ادبیات فارسی به عنوان نمونه در این
مورد می توان شعر* «مرد و مرکب» سروده
مهدی اخوان ثالث را ذکر کرد. در این شعر
شاعر زبان فخیم حماسه* را به کار می گیرد تا
نشان دهد دوران قهرمانهای نترس و
دلاوریهای بزرگ به سر آمده و انتظار
انسانهای مفلوک برای آنکه مُنجی ای از
سرزمینهای دور بیاید و با اعجاز آنان را از زیر
بار ستم نجات دهد، پس بیهوده است زیرا
قهرمان عصر بی قهرمانی، موجودی دروغین
است که سلاح دروغین برمی گیرد و بر مرکب
دروغین می نشیند و هنگامی که به زعم خود،
پا در راه نبرد و هماوردطلبی می نهد از دیدن
سایه خود دچار آنچنان وحشتی می شود که به
قعر نیستی فرو می افتد. قسمتهائی از این شعر
در زیر نقل می شود:

... گفت راوی: راه از آیند و روند آسود.

گردها خوابید.

روز رفت و شب فراز آمد.

گوهر آجین کبود پیر باز آمد.

.....

بشنو آماز آن دلیر شیر گیر پهنه ناورد،

گرد گردان گرد،

مرد مردان مرد؛

که به خود جنبید و گرد از شانه ها افشاند،

چشم بردراند و طرف سبلتان جنباند،

رو به سوی خلوت خاموش غرّش کرد،

و یا:

موجیم که آسودگی ما عَدَم ماست
ما زنده از آنیم که آرام نگیریم

اقبال لاهوری

در انگلیسی:

Dark faces pale against that rosy flame,
The mild-eyed melancholy Lotos-eaters flame,
(Tennyson / "Lotos-Eaters")

Persona

نقاب / پرسونا

نقاب در لغت به معنی حجاب، پرده، آلتی به صورت حیوانات یا اشخاص که بر چهره نصب کنند و شکل حقیقی صورت خود را بدان وسیله مخفی سازند. در اصطلاح ادبیات، نقاب، «من» اختراعی و جعلی است که داستان* و شعر* از دیدگاه او نقل می‌شود. این گوینده، شخص نویسنده یا شاعر نیست بلکه شخصیتی است که نویسنده و شاعر خلق می‌کند تا خواننده را از زاویه دید* او به جهان شعر و داستان وارد کند. برای نمونه در شعر «کسی که مثل هیچکس نیست» / فروغ فرخزاد، شاعر نقاب دختر بچه‌ای خیالپرداز و بسیار ساده‌لوح از جنوب شهر را بر چهره می‌زند و از زبان او به بیان انتظاری شیرین می‌پردازد:

کسی می‌آید

کسی می‌آید

کسی که در دلش با ماست، در نفسش با ماست،
در صدایش با ماست

کسی که آمدنش را

نمی‌شود گرفت

دستبند زده به زندان انداخت

کسی که زیر درختهای کهنه‌ی یحیی بچه

کرده است.

آمدن چند ساکن در این کلمه سنگینی ایجاد می‌کند و موجب تنافر شدیدی شده است.

استعمال الفاظ غریب و نامأنوس که دریافت معنی آنها نیاز به جستجو در مآخذ لغوی دارد، مطبوع و پسندیده نیست مثل استفاده اسدی طوسی از «آزفنداک» به معنی قوس و قزح در این بیت:

کمان آفنداک شده، ژاله تیر

گل غنچه، پیکان، زره آبگیر

یا استفاده از کلمه «انگشتال» به معنی بیمارناک و مردم ضعیف و نحیف، در این بیت ابوالعباس شاعر سده چهارم هجری است:

ز خان و مان و قرابت، به غربت افتادم

بماندم اینجا بی‌ساز و برگ و انگشتال

روانی و نغمگی لازمه هر شعر خوبی است مگر آن که شاعر بنا به دلایلی چون بدسلیقگی، یا برای ایجاد تأثیری خاص و خنده‌آور از اصوات ناهمگون و ثقیل استفاده کند.

نغمگی همچنین موجب می‌شود تا پیش از آنکه شعر از نظر صور خیال* و صناعات بدیع* دلنشین آید، از حیث یکدستی و سلاست خوشایند گوش واقع شود. این کیفیت در فارسی بیشتر ناشی از کاربرد مصوتهای بلند مثل «آ» می‌باشد. برای نمونه:

مژده وصل تو کوکز سر جان برخیزم

طایر قدسم و از دام جهان برخیزم

به ولای تو که گربنده خویشم خوانی

از سر خواجگی کون و مکان برخیزم

حافظ

مأخوذ است و آن نقابی بوده که هنر پیشگان در نمایشنامه*های قدیم برای ایفای نقشهای مختلف بر چهره می‌زده‌اند. این را بعدها نقاب نمایشی (dramatic persona) نامیدند.

نقاب نمایشی (← نقاب)

نقّالۀ خدایان / امداد نمایی Deus ex Machina

نقّالۀ در لغت مؤنث نقال است و نقّال به معنی کسی است که چیزها را از محلی به محل دیگر نقل کند. معنی اصطلاح لاتینی آن «خدا از راه ماشین» است. نقّالۀ خدایان دستگاهی بود که در نمایش* یونان باستان برای پائین آوردن بازیگری که نقش الهه یا خدا را داشت به کار می‌رفت. کار این دستگاه پائین آوردن این شخصیت* در جلو صحنۀ نمایش* و در حضور تماشاگران بود. کاربرد این شخصیت، یعنی شخصیت خدا آن بود که از آسمان فرود می‌آمد با کفایت و روشن بینی خود گره‌های پیرنگ* را می‌گشود و نتیجه یا پایان یا عمل یک پیرنگ پیچیده نمایشی را به سرانجام می‌رساند.

از میان نمایشنامه*نویسان یونان باستان یورپید از این شگرد بیشترین استفاده را کرد، اما اشیل و سوفوکل در اغلب نمایشنامه‌های خود از کاربرد آن حذر کردند.

ارسطو در فنّ شاعری استفاده از نقّالۀ خدایان را نفی می‌کند و می‌نویسد که گره‌گشائی* پیرنگ باید حاصل روند عمل داستان* در نمایشنامه باشد نه حاصل عملکرد ماشین.

در معنای عام، نقّالۀ خدایان اصطلاحاً در مورد هر دستگاهی که به نحو تصنعی به حلّ مشکلات کمک کند، عطف می‌شود.

و روزبه روز
بزرگ می‌شود، بزرگتر می‌شود.
کسی از باران، از صدای شرشر باران، از میان بچ و بچ گل‌های اطلسی*
کسی از آسمان توپخانه در شب آتش بازی می‌آید و سفره را می‌اندازد
و نان را قسمت می‌کند
و پیسی را قسمت می‌کند
و شربت سیاه سرفه را قسمت می‌کند
الخ...

در رمان* همسایه‌ها / احمد محمود، نقاب انتخابی نویسنده از آن پسرکی جنوبی و فقیر است.

در ادبیات انگلیسی به عنوان مثال می‌توان از نقابی که جانائان سويفت در «یک پیشنهاد سنگین و رنگین» بر می‌گزیند نام برد. نویسنده در این مقاله نقاب یک مُصلح اجتماعی را بر چهره می‌زند و برای ریشه‌کن کردن فقر در ایرلند پیشنهادی دال بر ذبح کودکان فقیر و فروش لاشۀ آنها به ثروتمندان طرح می‌کند. لحن* آبرونیک (← آبرونی) این مقاله مؤید آن است که این پیشنهاد کاملاً مخالف عقاید و نظریات شخص نویسنده است.

در ادبیات امریکا، رابرت فراست غالباً از اشعار خود از پس نقاب فردی دنیا دیده و سرد و گرم چشیده به جهان و به مسائل هستی می‌نگرد. شخصیت صاحب چنین نقابی معمولاً در لحن و در رأی* (موضع‌گیری) وی متجلی می‌شود.

اصطلاح فرنگی «پرسونا» از زبان لاتینی

لانگینوس، دیگر فیلسوف روم باستان در رساله بر رفعت (On the sublime) رویکردی متمایل به صورتگرایی دارد و اعتلای شعر را ناشی از اعتلای زبان می‌داند. اما در عین حال بین دو نوع اعتلای حقیقی و کاذب تفاوت قائل می‌شود: اعتلای حقیقی ناشی از اندیشه بلند است که در زبان متعالی تبلور می‌یابد (نظریه صورت یا فرم* و محتوا)، اما اعتلای کاذب فقط ظاهر متعالی دارد. مفاهیم مورد بحث لانگینوس بیشتر متوجه انواع مجاز* و استعاره* و تقلید می‌باشد. نقد او در حقیقت نوعی نقد عملی* به شمار می‌آید و مبانی آن جنبه زیبایی‌شناسیک* (= زیبایی‌شناسی) دارد.

نفوذ آراء هوراس در دوران رنسانس* بواسطه کتاب هنر شاعری گرایشات نقد ادبی این دوران را شکل بخشید. نقد دوران رنسانس که در انگلستان در دوره کلاسیسیسم* و نوکلاسیسیسم* ظهور کرد، هر دو عنصر زیبایی و ارشاد را ملاک ارزیابی‌های هنری قرار می‌داد.

(به HPOFLC ری)

رویکردهای نقد ادبی از زمان جنگ جهانی اول تاکنون در غرب تقریباً به ترتیب زیر بوده است: دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۲۰ صورتگرایی روسی*.

دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۳۰ نقد نمونه ازلی یا کهن الگونی* (فانا).

دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۴۰ نقد نوین*، پدیدارشناسی*، و سبک‌شناسی*.

دهه ۱۹۶۰ نقد ساختگرایی*، شکل‌های جدید نقد فمینیستی*.

نمایشنامه‌نویسان جدی معاصر از چنین دستگاهی استفاده نمی‌کنند اما گهگاه ماشینهای مشابهی در کمدی* به کار گرفته می‌شود. برشت و ویل در پایان نمایشنامه اپرای سه‌پنی از نقاله‌خدايان (به بهانه اعلامیه ملکه ویکتوریا برای نجات مک از حلق آویز شدن) استفاده می‌کنند.

در سنت نمایشنامه‌نویسی ایران، اخیراً پری صابری در نمایشنامه یوسف و زلیخا از این وسیله استفاده کرد.

نقد ادبی Literary Criticism

آراء این دانشمندان بار دیگر از دوران رنسانس* نزد نویسندگان و شعرای غرب احیا گردید و نقد ادبی غرب را پایه‌ریزی کرد. افلاطون، نخستین فیلسوفی است که نظریات جامعی در باب ادبیات و شعر* از وی باقی مانده است. دیدگاههای او به طور عمده بر سه محور استوار است: الهام* شاعرانه، تقلید* یا محاکات* و محکومیت شعر و شاعری.

ارسطو نخستین کسی است که به نقد ادبی به شیوه علمی روی آورد. آراء او که در کتاب فن شاعری یا بوطیقای شعر جمع‌آوری شده عمدتاً به بحث و بررسی آثار شعرای یونانی می‌پردازد. در این رساله ارسطو راجع به مفاهیمی چون تقلید (گرت‌ه برداری)، شگردها و صناعات، زبان، وحدت*ها و سایر عناصر تراژدی، حماسه*، و کمدی* بحث می‌کند.

هوراس، اندیشمند روم باستان در کتاب هنر شاعری (Ars Poetica) بیشتر در مسائل مربوط به صورت شعر مثل زبان، حقیقت‌نمایی*، و حسن تناسب* اظهار نظر می‌کند.

منتقدان پیرو نقد خواننده محور، به جای دنباله روی از مواضع سنتی (← سنت) که اثر را مجموعه‌ای از معانی ثابت می‌داند، توجه خود را معطوف فعالیت مداوم ذهن و واکنش‌های خواننده در حین خواندن متن نمودند. در این تغییر نگاه آنچه پیش از اینها جزء مؤلفه*های درونی اثر تلقی می‌شد (مثل پیرنگ*، شخصیت*، سبک*، ساختار* و معنی) در فرآیندی حل می‌شود که در درجه نخست انتظارات و قانون گریزی، تأخیر، رضایت و بازسازی انتظارات را در جریان تجربیات خواننده دربرمی‌گیرد.

آن دسته از پیروان نقد خواننده محور که بدنبال مبانی نظری در رویکرد خود هستند بر این عقیده‌اند که معانی متن حاصل تولید یا خلاقیت خواننده‌ای مشخص است. از اینروست که همه خوانندگان نسبت به «درستی» هیچ متنی چه در سطح زبان‌شناسیک (← زبان‌شناسی) و چه در سطح هنری اتفاق نظر ندارند. اختلاف این منتقدان در سه مورد است: اول: چه عواملی واکنش‌های مختلف خوانندگان را شکل می‌بخشد؟ دوم: حد فاصل بین آنچه متن بصورت عینی ارائه می‌کند و واکنش شخصی خواننده نسبت به متن در کجا تعیین می‌شود؟ و در نتیجه این دو اختلاف، مورد سوم مطرح می‌شود: متن تا چه حد می‌تواند واکنش‌های خوانندگان را محدود یا کنترل کند به طوری که ما مجاب شویم مسئله‌ای به نام «قرائت نادرست» را از اصل انکار کنیم زیرا نمی‌توانیم نسبت به قرائت واحدی به عنوان برداشت درست مطمئن باشیم.

دهه ۱۹۷۰ اضطراب نفوذ*، شالوده‌شکنی*، تحلیل گفتمان*، شکل‌های نقد خواننده محور*، نظریه دریافت*، نشانه‌شناسی*، نظریه کنش گفتاری*.

دهه ۱۹۸۰ نقد مبتنی بر منطق مکالمه*، تاریخ‌گرایی نوین*، مطالعات فرهنگی (← تاریخ‌گرایی نوین).

از دهه ۱۹۷۰ مجموعه‌ای از رویکردهای نقد ادبی را به دلیل اشتراکاتی که دارند تحت عنوان کلی نقد پسا ساختگرائی* می‌نامند.

نقد تخیلی Mimetic Criticism

در نقد تخیلی (← تخیل) اثر ادبی به عنوان محاکات* و بازآفرینی جهان واقع و زندگی انسان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این نوع نقد ادبی* نخستین معیار سنجش، شناخت میزان نزدیکی اثر با حقیقت چیزی است که نشان می‌دهد یا باید نشان بدهد.

نقد تخیلی ابتدا در آثار افلاطون و ارسطو مطرح شد و امروزه یکی از مشخصه‌های نظریات مدرن در نقد خواننده محور* در باب رئالیسم* ادبی به شمار می‌آید.

نقد تعارضی (← نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ)

نقد خواننده محور Reader Response Criticism

در این رویکرد همانگونه که از عنوان آن برمی‌آید، اثر ادبی برحسب پاسخ و عکس‌العملی که در خواننده برمی‌انگیزد مورد داوری قرار می‌گیرد. در نقد خواننده محور تأکید عمده بر جریان قرائت متن (← متن) است. تأکید بر جریان قرائت متن بین بسیاری از اشکال جدی قرائت ادبی در اروپا و امریکا مشترک است ولی نقد خواننده محور عمدتاً در دهه ۱۹۶۰ رایج گردید.

این دو خواننده فرضی در اصل یک نفر هستند در دو قالب و با دو شیوه متفاوت برخورد نسبت به متن که ناشی از دو سطح متفاوت از آگاهی است. در هر دو مورد فرآیند وقوف خواننده هم چهارچوب‌های کلی اثر را می‌سازد (که ما آن را معمولاً حاصل مؤلفه‌های عینی اثر می‌دانیم) و هم انسجام* و وحدت* اثر را بوجود می‌آورد. در نتیجه، متون ادبی همواره راه را برای طیف وسیعی از معانی احتمالی باز می‌گذارند.

نقد ساختگرا*ی فرانسوی به تعبیر جونائان کالر در اصل نوعی «نظریه قرائت» است که به «تعیین و معرفی شیوه‌ای که ما برای اتخاذ معنی از متن به کار می‌گیریم» می‌پردازد. چنین رویکردی در نقد همانگونه که کالر در کتاب خود نشان می‌دهد بر قواعد، رمزها و سنت‌هایی انگشت می‌گذارد که توسط خوانندگان اهل نظر بطرزی قابل فهم و ضمنی یکدست می‌شوند تا در خدمت شکل‌گیری تجربه آنها از قرائت متن درآید و بدین وسیله بطور نسبی در فعالیت خلاق آنها در جریان تأویل* متن مشارکت جویند. اما رولان بارت، منتقد ساختارگرا، در نظریه‌های بعدی خود حالتی از قرائت را پیشنهاد می‌کند که برای متن امکان بی‌نهایت معنی را فراهم می‌سازد. و نهضت* پسا ساختارگرا*ی شالوده شکن (← نقد شالوده شکنی) نظریه‌ای را برای قرائت ارائه می‌دهد که با واژگون سازی دیدگاه ساختارگرایان مبنی بر آنکه تأویل تا حد زیادی توسط رمزهای ادبی و زبان‌شناسیک (← زبان‌شناسی) در متن کنترل می‌شود، قرائتی خلاق را از متن پیشنهاد

آنچه در زیر می‌آید خلاصه‌ای است از انواع رایج‌تر نقد خواننده محور: ولفانگ آیزر، منتقد آلمانی تحلیل پدیدار شناختی (phenomenological analysis) را که رومان اینگاردن پیشنهاد کرد توسعه داد اما بجای آنکه مثل اینگاردن خود را محدود به توصیف قرائت در سطح کلی نماید، نظریه خود را برای تحلیل شماری از آثار مشخص بویژه در زمینه ادبیات داستانی* متشور به کار برد. از نظر آیزر متن ادبی بمنزله محصول عمل هدفمند نویسنده تا حدودی بر واکنش‌های خواننده اثر دارد اما چون همیشه خلاءها یا عوامل نامعینی باقی می‌گذارد، به خواننده اجازه می‌دهد تا آن خلاءها را با مشارکت خلاق خود پر کند. از اینرو فرآیند قرائت تبدیل به تجربه‌ای می‌شود که دائماً در حال تکامل است و در این تکامل درگیر حالت‌های انتظار، نا کامی، بازپس نگری، دوباره سازی و رضایت می‌شود. بر این اساس آیزر بین خواننده پنهان یا مستتر و خواننده واقعی تفاوت قائل می‌شود. خواننده پنهان (مستتر) (implied reader) الگو یا نمونه‌ای است که متن در جهت واکنش او ساخته می‌شود اما او نیز در خلق معنی مشارکت می‌کند و وظیفه «ایجاد پیوستگی» را بر عهده می‌گیرد. خواننده پنهان ممکن است فعال یا منفعل باشد. خواننده حقیقی (actual reader) برعکس، تصاویر ذهنی را در حین خواندن دریافت می‌کند. اما این تصاویر (← تصویر) ممکن است بطرز اجتناب ناپذیری تحت تأثیر دانش و تجربیات وی یا بواسطه تصاویر دیگری که خود به متن می‌افزاید دستخوش تغییر شوند.

هیچ معنی مورد توافقی برای اثر وجود ندارد: دو خواننده تنها تا حدی بر تعبیر یکسانی از متن توافق دارند که «مضامین هویتی» آنها در حدی شبیه یکدیگر باشند بطوری که باز آفرینی متن را مطابق با واکنش‌های مشخص هر یک ممکن سازد.

هارولد بلوم نیز در نظریه قرائت خود از دیدگاه‌های روانکاوانه بهره می‌جوید و با تأسی به برداشت فروید از مکانیسم‌های دفاعی در برابر افشاگری ضمیر خود آگاه نسبت به امیال سرکوب شده، فرآیند قرائت را بعنوان استفاده از این مکانیسم‌ها در برابر تأثیر گذاری یا خطری که آفریننده متن برای استقلال تخیل خواننده ایجاد می‌کند، تلقی می‌نماید. بلوم با این استدلال مدعی می‌شود که هر قرائتی... بطور کلی قرائت نادرست است؛ تفاوت در واقع فقط برسر میزان این نادرستی است.

استانلی فیش طرفدار چیزی است که خود سبک‌شناسی تلقینی (affective stylistics) می‌نامد. وی در آثار اولیه‌اش قرائت را به عنوان فعالیتی نشان می‌دهد که توالی مکانی بین کلمات چاپ شده را به یک جریان زمانی تجربه‌مند در خواننده «آگاهی» که «توانش ادبی» (literary competence) را کسب کرده باشد. بدل می‌کند. خواننده در پیگیری متن چاپ شده با چشم‌هایش به مواردی برمی‌خورد که چشم‌هایش تنها با دیدن کلمات اول، دوم، یا سوم و در هر بار ایست بر روی هر یک از این کلمات، کلمات آینده و مطالب قبلی را می‌فهمد. شاید این پیش بینی درست از آب در نیاید اما به نظر فیش چون «معنی یک

می‌کند که بموجب آن هر متنی عرصه بازی تأخیرها و تفاوت‌هایی است که موجب خلق معانی بیشمار، متناقض و در عین حال نامعین می‌گردد.

طرفداران امریکائی نظریه خواننده محور با رد نظر مستقدان نو (← نقد نو) در مورد خودکفا بودن متن، واکنش‌های خوانندگان را ملاک قرار می‌دهند. در عین حال آنها بین خود نسبت به عوامل شکل دهنده این واکنش‌ها اختلاف نظر دارند. دیوید بلیچ در کتاب نقد شخصی (Subjective Criticism) (۱۹۷۸) با استناد به مشاهدات خود در کلاس نشان می‌دهد که هر نوع قرائت «غیر شخصی»* از متن در نهایت مبتنی بر واکنشی می‌شود که متن آن را تعیین نمی‌کند بلکه از یک «فرآیند شخصی» نشأت گرفته از شخصیت فردی خواننده تأثیر گرفته است. نورمان هلند هم با توسل به نظریات فرویدی (نقد روانکاوانه) ادعا می‌کند همانطور که موضوع اثر ادبی فرافکنی آمال و آرزوهائی است که هویت خاص مؤلف آن را می‌سازد و خود زاییده نیازها و مکانیسم‌های ناخودآگاه دفاعی مؤلف است، واکنش «شخصی» خواننده نیز نسبت به موضوع اثر، حاصل نوعی تعامل بین آمال و تخیلات مؤلف و انتظارات و تخیلات برآورده شده‌ای است که هویت خواننده را می‌سازد.

در این جریان دو طرفه و فعال، خواننده محتوای تخیلی را که وی از مطالب قابل قبول سیستم دفاعی‌اش گرفته تبدیل به وحدت یا کلیتی معنی دار می‌کند که تفسیر* خاص خواننده را از آن متن تشکیل می‌دهد. از اینرو

تعبیر و ارزشیابی اثر را بوجود می‌آورند تاچه حد تحت تأثیر موضع‌گیری‌های فردی نژادی، طبقاتی اجتماعی، و جنسی قرار دارند.

نقد روانشناختی Psychological Criticism

پیروان نقد روانشناختی اثر ادبی را در درجه اول بیان حالت ذهنی و شخصیت فردی نویسنده آن می‌دانند. این رویکرد از اوایل قرن نوزدهم و در نتیجه رویکرد بیانگری (- نقد بیانگری) رمانتسم* پدید آمد که جایگزین نظرات تقلیدی و عمل‌گرای پیش از خود بودند. در سال ۱۸۲۷ توماس کارلایل گفت عمدتاً از جَنَمی روانشناسیک برخوردار است و بناست با کشف و ترسیم طبیعت خاص شاعر از روی شعر*ش پاسخ داده شود.

در دوران رمانتیک ما شاهد عمل به هر سه شیوه در نقد هستیم که همگی بر این فرض استوارند که اثر ادبی با ویژگی‌های عاطفی و ذهنی مؤلف آن برابر است. این سه شیوه عمل عبارتند از:

۱- اشاره به شخصیت مؤلف برای توضیح و تفسیر* اثر ادبی.

۲- اشاره به آثار ادبی برای ساختن شخصیت* زندگینامه*ای مؤلف.

۳- حالت قرائت اثر ادبی مخصوصاً به عنوان روشی برای تجربه ذهنیت یا ضمیر شاخص نویسنده آن. حتی می‌بینیم که جان کِیل (Jhon Keel) در سلسله سخنرانی‌هایش که پس از ده سال در ۱۸۴۴ با عنوان در باب نیروی شفا بخش شعر منتشر شد نوعی نظریه ادبی کامل و پیش فرویدی را مطرح کرد. به ادعای کِیل «شعر بیان غیر مستقیم... بعضی

سخن» قطعی و ثابت نیست و حاصل «تجربه» خواننده است و خطای خواننده جزئی از تجربه‌ای است که زبان مؤلف فراهم آورده است، پس این خطاها بخش اصلی معنی متن می‌باشد.

ادعای پیشین فیش توصیف فرآیند عامل از قرائت مؤثر متون ادبی را دربرمی‌گرفت. اما او در نوشته‌های بعدی اش مفهوم «اجتماعات تالیلی» (interpretive communities) را پیش کشید که هر یک از اعضائی تشکیل شده که «مشی» مشترکی در نوعی قرائت خاص یا «مجموعه‌ای از دریافت‌های اجتماعی» دارند. در نتیجه حلالاً دیگر فیش نظریه سبک‌شناسی* تلقینی خود را که پیش از این اصرار داشت خوانندگان به کار بگیرند، تنها یکی از صورت‌های بسیار متنوع تفسیر به شمار آورد. بنابه عقیده فیش هر مشی اجتماعی در واقع تمام مشخصه*های ظاهراً محسوس متن و «مقاصد، گوینده‌ها، و مؤلفان» را که ما از متن استنتاج می‌کنیم، خلق می‌کند. نتیجه آنست که هیچ «قرائت کاملاً درستی» از هیچ متنی وجود ندارد. اعتبار هر قرائت هر چقدر هم برای خواننده روشن و مسلّم باشد، باز به گمانه زنی‌ها و خط مشی‌هائی ارتباط دارد که تصادفاً بین قرائت او با قرائت سایر اعضای یک «اجتماع تالیلی» مشترک است.

از دهه ۱۹۸۰ که تمایل به لحاظ کردن عوامل فرهنگی و سیاسی در بررسی ادبیات رشد یافته، منتقدان خواننده محور برآند تا هر قرائت خاص را در بستر تاریخی خود جای دهند و نشان دهند عکس‌العمل‌هائی که

ناخودآگاه هنرمند رانده می‌شوند اما همان «ممیزی» به این آرزوها اجازه می‌دهد تا به شکل‌های تحریف شده اما قابل تطبیق با انگیزه‌ها و اشیاء واقعی، در عالم خیال ارضاء شوند. مکانیسم‌های اصلی که تغییر شکل این آرزوهای ناخودآگاه را ممکن می‌سازند از این‌قرارند: ۱ - انقباض (condensation): حذف بخش مادی ضمیر ناخودآگاه و ترکیب عناصر ناخودآگاه در هویتی واحد. ۲ - جابه‌جانی*: جانشینی تمایلی ناخودآگاه برای تمایلی که مورد قبول ذهن خودآگاه است. ۳ - نمادگرایی: نمایش محسوسات امیال عمدتاً جنسی و رانده شده بصورت محسوسات امیال غیر جنسی که با آنها در تجربه مقدماتی مرتبط هستند. اوهام تغییر شکل یافته که برای ضمیر خودآگاه شناخته شده هستند محتوای «بارز» رویا یا اثر ادبی را تشکیل می‌دهند، و آرزوهای ناخودآگاهی که در شکل تحریف شده به رضایت شبیه است، محتوای «نهفته» آن را می‌سازند.

همچنین بنابه نظریه فروید، در ضمیر ناخودآگاه هر فرد رسوباتی از مراحل پیش از تولد و پیش از رشد روان جنسی باقی می‌ماند که اگرچه تحت الشعاع مراحل دیگر رشد واقع شده‌اند، بصورت عناصری «ثبیت شده» در ناخودآگاه انسان بزرگسال باقی می‌ماند. بعداً وقتی در دوران بزرگسالی این رسوبات و آرزوهای رانده شده توسط محرکی برانگیخته می‌شوند باعث بیداری رویاهائی می‌گردند که احساس رضایتی نظیر آنچه کودک از ارضاء آن میل و آرزوی رانده شده در کودکی و طفولیت کسب می‌کند ایجاد

احساسات لبریز شده یا ذوق غالب، یا احساسی است که رهائی بیواسطه آن تا حدی سد شده است». این ممانعت به دلیل احساس شرم و کتمان نویسنده بر او تحمیل می‌شود. کشمکش* بین این نیاز به ابراز منویات قلبی خود و اجبار بازدارنده این ابراز، با توانائی شاعر در «رهاسازی شفافبخش احساسات پنهان و بسی‌ضرر ذهنی» در اثر ادبی با «پوشش‌های خاص.... عواطف آتشین ذهن» متجلی می‌شود. «این حالت مبدل از خود بیانگری به عنوان شیر اطمینان عمل می‌کند که مانع از دیوانگی فرد می‌شود». در دوران حاضر بسیاری از منتقدان به استثناء پیروان مکاتبی چون شالوده شکنی* و ساختگرایی* در مباحث ادبی اشاره‌هائی هر چند مختصر و گذرا به روانشناسی نویسنده می‌کنند.

نقد روانشناختی تحلیلی

Psychoanalytic Criticism

از دهه ۱۹۲۰ نقد روانشناختی تحلیلی براساس دیدگاههای زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹) پدید آمد. فروید در ابتدا نوعی روانشناسی پویا را برای تحلیل و درمان بیماری‌های عصبی پایه ریزی کرد. اما بعدها اصول این نوع روان درمانی را برای توضیح تاریخ تمدن در سایر حوزه‌ها مثل اسطوره*، جنگ، دین و ادبیات به کار برد. به عقیده فروید ادبیات و هنر بطور کلی تجسم آرزوهای برآورده نشده انسان است که در مواجهه با موانع بیرونی مجال ظهور پیدا نمی‌کنند. این آرزوها که عمدتاً منشأ جنسی دارند درگیر کشمکش* با «ممیزی» معیارها و موانع اخلاقی و اجتماعی می‌شوند و به ضمیر

اودیپ (Oedipus Complex) بروز داده‌اند. یکی از جمله پیروان نظریه‌های فروید که در عین حال تغییرات اساسی در نظریه وی داد کارل یونگ است. یونگ بجای تأکید بر ضمیر ناخودآگاه فردی، بر ناخودآگاه قومی (collective unconscious) انگشت می‌گذارد و آن را عامل پیدایش صورت‌های ازلی (archetype) * می‌داند که در ادبیات و هنر متجلی می‌شوند. از نظر یونگ در ادبیات نیز مانند اسطوره* الگوهای معینی دائماً تکرار می‌شوند که ریشه در ناخودآگاه جمعی دارند. نظریات یونگ نقد کهن الگوئی* را بنیان نهاد.

یکی از پدیده‌های غالب پس از رواج نظریه‌های ساختگرایی* و پسا ساختگرایی* احیای نظریات فروید و تأثیر آن بر بسیاری از مکاتب نقد ادبی* بود. از جمله این تأثیرات، طرح نظریه «اضطراب نفوذ»* توسط هارولد بلوم است.

یکی دیگر از پیروان تأثیر گذار فروید، ژاک لاکان (Jacque Lacan) است که وی را «فروید فرانسوی» می‌نامند. لاکان نظریهٔ زبان‌شناسی* سوسور را برای توضیح فرآیند دلالت سازی به کار برد. وی می‌گوید «ضمیر ناخودآگاه ساختمانی نظیر زبان» دارد. لاکان دیدگاههای فروید را نسبت به مراحل ابتدائی رشد جنسی - روانی و تشکیل عقده ادیپ توسعه داد و آن را در تعریفی تازه بعنوان تمایزی بین مرحلهٔ پیش زبانی که وی «تخیلی» (imaginary) می‌نامد و مرحلهٔ پس از اکتساب زبانی که «نمادین» خوانده می‌شود، بازسازی کرد.

در این نظریه، در مرحلهٔ تخیلی هیچ حد فاصلی بین فاعل و مفعول یا خود و دیگران وجود ندارد. اما وقتی وارد مرحله نماد*ین

می‌نماید. کار عمده منتقد روانشناسی تحلیلی از آن جهت با روانکاو درمانگر موازی است که هر دو در صدد آشکار سازی محتوای حقیقی اثر ادبی و تأثیر آن بر خواننده از رهگذر ترجمهٔ عناصر آشکار اثر به تعیین کننده‌های ناخودآگاهی هستند که معانی فروخته آن اثر را می‌سازند. در عین حال فروید ادعا می‌کند که هنرمندان با شخصیت‌های نوروتیک در اساس تفاوت دارند زیرا هنرمندان از قدرت تصفیه کردن یا پسالودن (sublimate) برخوردارند. یعنی می‌توانند انگیزه‌های غریزی و جنسی خود را به اهداف والا تر و غیر جنسی تغییر دهند و توان آن را دارند که ارضای آرزوهای خیالی خود را به صورت مشخصه‌های بارز اثر هنری به گونه‌ای بسط دهند که عناصر شخصی آن را یا مخفی سازند یا پاک کنند تا بدین ترتیب بتوانند به آرزوهای نهفته مخاطبان خود نیز جامهٔ عمل ببوشانند. نتیجهٔ این کار آنست که نه تنها به هنرمند مجال داده می‌شود حداقل بر کشمکش‌های فردی خود فائق آید بلکه مخاطبان هنرمند نیز امکان تسکین آرزوهای ناخودآگاه خود را می‌یابند. به این دلیل، بر خلاف رویا و اختلالات عصبی، ادبیات و هنر ممکن است برای هنرمند دریچه‌ای بسوی واقعیت بگشاید. این توانائی را فروید «نبوغ» می‌نامد که روانکاوان توضیحی برای آن ندارند.

به ادعای فروید بسیاری از بینش‌های او در آثار ادبی بزرگ نظیر هملت، مکبث، شاه لیر، و رویای نیمه شب تابستان پیش بینی شده‌اند و خود را بصورت پدیده‌هائی چون عقده

یافته‌های زبان‌شناسی* فردینان دو سوسور و مردم‌شناسی لوی اشتراس نهادند در ابتدا، ساختگرایی توسط لوی اشتراس و دیگر نویسندگان دهه‌های ۵۰ و ۶۰ به دیگر حوزه‌های علوم اجتماعی و علوم انسانی بسط یافت و در صدد برآمد تا برای تمام پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی از اسطوره*ها گرفته تا ادبیات، تبلیغات... مد لباس و الگوهای خُسن تناسب* در اجتماع توضیحی بپیرفانه و عینی* داشته باشد.

با این گرایش، ساختگرایان این پدیده‌ها را بعنوان ساختار*ی دلالت‌گر می‌نگرند یعنی بمنزله مجموعه‌ای از دال*ها که برای اعضای یک فرهنگ خاص، مجموعه دلالت‌های خاصی در پی دارد. سپس می‌خواستند با ارجاع به نظام بسترسازی که ارتباط بین عناصر دلالت‌گر و قوانین ترکیب آنها را دربر دارد، چگونگی کسب این دلالت‌های فرهنگی را توسط پدیده‌ها، و ماهیت این دلالت‌ها را توضیح دهد. پدیده‌های ابتدائی فرهنگی چون عناصر زبان‌شناسیک در زبان‌شناسی سوسور، حقایق عینی نیستند که بتوان آنها را بواسطه خصوصیات ذاتی‌شان شناسائی کرد، بلکه مدخل‌های مطلقاً «ارتباطی» اند به این معنی که هویت آنها بعنوان نشانه، بواسطه ارتباطشان با تفاوت‌ها و تقابل‌های دوگانه‌ای که با سایر عناصر در درون نظام فرهنگی دارند، به ایشان داده شده است.

توجه نخست ساختگرایان معطوف به جوهر فرهنگ (langue) است نه تظاهرات بیرونی آن (parole) یعنی بجای پرداختن به

می‌شویم فاعل - کودکی نظام ارثی، تفاوت‌های زبانی را جذب می‌کند و بواسطه آن یاد می‌گیرد «جایگاه» پیش تعیین شده را در تقابل‌های زبانی مثل مرد و زن، پدر و پسر، و مادر و دختر قبول کند. این قلمرو نمادین زبانی در نظریه لاکان قلمرو حاکمیت قانون پدر است که در آن «نرینگ» (phallus) به مفهومی نمادین «دالی ممتاز» است که در خدمت به استقرار حالتی برای تمام دال‌ها می‌باشد. لاکان به شیوه‌ای موازی نظریات فروید را از کارکرد ذهنی تشکیل رویا به اصطلاحات متنی بازی دال‌ها ترجمه می‌کند و مکانیسم‌های دفاعی و تحریف‌کننده در نظریه فروید را به مجاز*های زبانی تبدیل می‌نماید. بر اساس دیدگاه‌های لاکان تمام فرایندهای بیان و تفسیر زبان‌شناسیک که بوسیله «تمایل» به شیشی‌ای (موضوعی) گم‌گشته و دست نیافتنی برانگیخته می‌شوند، بطور توقف ناپذیری در امتداد زنجیره‌ای از دال‌های ناپایدار حرکت می‌کنند بدون آنکه امکان آرام گرفتن در حضور یا در مدلول ثابتی را داشته باشند. در واقع لاکان بجای «آرزو» بر «خواست» که انگیزه‌ای به جانب آینده است، انگشت می‌نهد. نظریه‌های لاکان در مورد مرحله «نرینه محوری» (phallogocentric) در زبان نمادین، الهام*بخش بسیاری از نظریه‌های نقد فمینیستی* فرانسوی گردید.

نقد زنانه (← نقد فمینیستی)

نقد ساختگرا (← نقد ساختگرایانه)

نقد ساختگرایانه / ساختگرا

Structuralist Criticism

پیروان این نوع نقد، اساس رویکرد خود را بر

یک پدیده خاص فرهنگی، ایشان بدنبال دستیابی به ساختار، مؤلفه*ها و قوانینی هستند که بر دلالت آن پدیده‌ها حکومت می‌کند.

در نقد ادبی، ساختگرایان ادبیات را بمنزله نظامی با قوانین ثانویه نسبت به نظام زبانی تلقی می‌کنند زیرا از نظر اینها، زبان بعنوان واسطه بیانی ادبیات، خود دارای قوانینی اولیه می‌باشند و باید آن را بر طبق اصول نظریه زبان‌شناسیک تجزیه و تحلیل کرد. منتقدان ساختگرا غالباً مفاهیم مختلف زبان‌شناسی را در تحلیل متن به کار می‌گیرند، مفاهیمی چون تمایز بین سطوح واجی (phonemic) و صرفی (morphemic) یا بین روابط جانمایی (paradigmatic) و هم‌نشینی (syntagmatic) در ساختمان جملات، بعضی منتقدان، ساختار متن ادبی را براساس الگوی نحو* در جمله خوش ساخت تحلیل می‌نمایند. کار اصلی ساختگرایی ادبی آنست تا توضیح دهد چگونه خواننده اهل قادر است با انگشت گذاردن بر سنت*ها و قوانین ادبی ترکیب که بطو ناخودآگاه توسط چنین خواننده‌ای فرا گرفته شده به متن* معنی بدهد. هدف غائی ساختگرایان کلاسیک آن بود تا به شیوه‌ای شبه علمی دستور زبان ناپیدائی را که بر قالب‌ها و معانی تمام تولیدات ادبی حکومت می‌کند، آشکار سازند. از حیث ماهیت، در نقد ساختگرایی برخلاف نقد محاکاتی* که ادبیات را تقلید* یا محاکات* واقعیت می‌داند، یا نقد بیانی* که ادبیات را در درجه نخست بازتاب احساسات و روحيات یا تخیلات خلاق مؤلف آن تلقی می‌کند، یا

هر نقد دیگری که ادبیات را پدیده‌ای می‌داند در ارتباط با جهانی بیرون از متن، متن ادبی را جهانی خودکفا و مستقل تعریف می‌کند که معنی و دلالت‌های آن از دل مناسبات کلمات و جملات متن استخراج می‌شود و به مدلول‌هائی در همین جهان ارجاع می‌کند. بطور خلاصه می‌توان ویژگیهای نقد مبتنی بر رویکرد ساختگرایانه را به شرح زیر برشمرد:

۱- از منظر ساختگرایان هر اثر ادبی تنها یک متن است یعنی حالتی از نوشتن که توسط بازی عناصر شاکله و بر طبق رمز*ها و سنت‌های خاص ادبی تشکیل شده است.

۲- مؤلف یا فاعل حق بیان هیچ فکر یا غرض شخصی را بعنوان منشأ و تولید کننده اثر ندارد. برعکس این «خود» آگاه بعنوان ترکیبی قلمداد می‌شود که در آن تمام سنت‌ها، رمزها، و قوانین ترکیب و زبان از پیش آماده شده و غیر شخصی* امکان بروز در ساخت متن خاصی را پیدا می‌کنند. اینجاست که رولان بارت ادعا می‌کند نویسنده مرده است.

۳- ساختگرایی جای نویسنده را با خواننده بعنوان نماینده محوری در نقد عوض می‌کند. اما این خواننده قدیمی هم بعنوان فردی آگاه، هدفمند، و با احساس در فعالیت غیر شخصی «خواندن» یا «قرائت» حل می‌شود و آنچه می‌خواند متنی نیست که مشحون به معنی باشد، بلکه نوشتار* (écriture) است.

از دهه ۱۹۹۰، کاربرد متعصبانه شیوه‌های ساختگرایی عمده‌تأ در دو حوزه ادامه یافته است: تحلیل معنی شناسیک (معنی‌شناسی) پدیده‌های فرهنگی و تحلیل

تلاش که زنان غرب برای کسب حقوق فردی و اجتماعی خود انجام دادند به عنوان رویکردی آگاهانه در دهه ۱۹۶۰ پدید آمد. ریشه آن را می‌توان در آثاری چون پشتیبانی از حقوق زنان (A Vindication of the Rights of Women) (1792)، به قلم مری ول استون کرافت یکی از پیشگامان سرشناس این نوع نقد و در نوشته‌های ویرجینیا وولف، نویسنده انگلیسی یافت. آثار تحلیل ویرجینیا وولف عمدتاً درباره نویسندگان زن و درباره ناتوانی‌های فرهنگی، اقتصادی و آموزشی زنان در جوامع مردسالاری است که مانع از به کارگیری استعدادهای زنان می‌شوند.

نقد جدی‌تری نیز در فرانسه از رهگذر کتاب جنس دوم (The Second Sex) سیمون دوبوار به جریان افتاد. نویسنده در این کتاب طی سلسله مقالاتی به نقد تعریف فرهنگی از زن به عنوان مفعول منفی یا موجودی دیگر و ثانوی نسبت به مرد که «فاعل و نماینده بشریت» به شمار می‌آید می‌پردازد. کتاب مذکور همچنین دربرگیرنده اسطوره‌های جمعی و برجسته‌ای از زنان در آثار بسیاری از نویسندگان مرد است.

در امریکا نقد فمینیستی مدرن با مباحث ماری المان در کتاب تفکر راجع به زنان (Thinking About Women) (1968) آغاز گردید. موضوع این کتاب به ذکر نمونه‌های کلیشه‌ای و تحقیرآمیز از شخصیت‌های زن در آثار نویسندگان مرد، و نیز در دیدگاه‌های دیگرگونه و مخرب برخی نویسندگان زن می‌پردازد. کتاب سیاست جنسی (Sexual Politics) نوشته کیت میلِت به مکانیسم‌هایی

ساختارهای محدود فرمالیستی (→ صورت‌گرایی روسی) که در ترکیبات و انواع مختلفشان در ژانر* رمان*، پیرنگ* را می‌سازند. اما در اواخر دهه ۱۹۶۰ تعهد کلی ساختگرایان جایگاه محوری خود را به شالوده شکنی* و سایر حالت‌های پسا ساختگرائی* داد که ادعاهای علمی ساختگرائی را مورد حمله قرار دادند و نگرش آن را از معانی ادبی بعنوان آنچه بواسطه مجموعه‌ای از رموزها و سنت‌های تغییرناپذیر دگرگون کرد. این تغییر تا حد زیادی مدیون نوشته‌های رولان بارت می‌باشد.

وی در نوشته‌های اولیه‌اش نظریه ساختگرائی مبتنی بر زبان‌شناسی سوسور را بسط داد و آن را به بسیاری از جنبه‌های فرهنگی نیز تعمیم داد. در نوشته‌های بعدی، بارت با ترک آرمان علمی ساختگرائی، بین دو نوع متن تفاوت قائل گردید: متن خواندنی یا بسته (readerly text) و متن نوشتنی یا باز (writerly text). متن خواندنی مثل رمانهای رئالیستی آنست که می‌خواهد با اصرار بر معانی خاص، تفسیر بسته را تحمیل کند. اما متن نوشتنی آنست که با هدف قرار دادن «کهکشانی از دال‌ها» خواننده را بر آن می‌دارد تا خود در حین خواندن، متنی خویش را بر طبق مجموعه‌ای از رموزها (نه یک رمز خاص) بنویسد (→ متن / نوشتار). صورتگرایان روسی و بویژه رومن یا کوپسن از پیروان ساختگرائی می‌باشند.

نقد فمینیستی (زن محور) Feminist Criticism

نقد فمینیستی (زن محور) پس از دو قرن

جسمانی، و قدرت جسمانی مردانه در کنار ویژگیهای شخصیتی این جنس باعث شده که بر طبق این نگاه مردانه، مردان موفق به اختراعات بزرگ، کارهای مهم، و ایجاد فرهنگ و تمدن بشوند. برعکس در طول تاریخ زنان را طوری تربیت کرده‌اند که این پدرسالاری را باور کرده‌اند و خود را دست کم گرفته‌اند.

۲) عموم فمینیست‌ها معتقدند نرینگ و مادینگ برحسب ویژگی‌های جسمی تعریف می‌شود اما جنسیت (gender) مفهومی فرهنگی است که زائیدهٔ تعصبات پدرسالارانه بشر است. سیمون دوبوار می‌گوید هیچکس زن به دنیا نمی‌آید بلکه رفته رفته زن می‌شود زیرا این تمدن است که در کلیت خود مخلوقی را به نام مؤنث می‌آفریند. از اینرو در فرهنگ ما جنس مذکر همیشه منشأ خلاقیت، پویائی، تسلط، ماجراجوئی، و خرد است، اما جنس مؤنث همیشه منفعل، تسلیم، ترسو، احساسی، و سنت‌گرا می‌باشد.

۳) نگاه پدرسالارانه یا مذکر بر تمام آثار ادبی غلبه دارد به این معنی که آثاری مثل اودیسه، اودیپ، هملت، تام جونز، و... را نویسندگان مذکر برای مخاطبان مذکر نوشته‌اند. در این آثار، زنان در برابر شخصیت*های مذکر، نقشی فرعی و تبعی دارند و نسبت به امیال و کارهای مردانه معمولاً یا مکمل هستند یا در مقابل آن قرار دارند. اینگونه آثار با نادیده گرفتن زنان به عنوان شخصیت‌های اصلی، یا آنها را از جهان اثر حذف می‌کنند یا وادارشان می‌سازند تا در جریان تجربهٔ آن اثر، مواضع و

اشاره می‌کند که مناسبات قدرت را در جامعه بیان و ناگزیر می‌نماید. وی همچنین سازماندهی نهادهای جوامع غربی را به گونه‌ای می‌یابد که در آن به شیوه‌ای ناپیدا از قدرت برای تسلط مردان و تسلیم زنان استفاده می‌شود. میلث در کتاب خود تعصب مردانه را در نظریه‌های روانکاوی فروید مورد حمله قرار می‌دهد و به تحلیل گزیده‌هایی از آثار دی. هارنس، هنری میلر، نورمان می‌لر و ژان ژنه می‌پردازد و شیوه‌های آنان را در بزرگ‌نمایی پرخاشجویانه خود مردانه‌اشان در برابر کوچک کردن زنان بعنوان وسیله ارضاء لذات جنسی و بعنوان موجودات تحت سلطهٔ مردان مورد بحث قرار می‌دهد.

از سال ۱۹۶۹ آثار فمینیستی دچار انفجاری شده که موجب کمرنگ شدن ارتباط این آثار با پیشینه رویکرد فمینیستی شده است. در آمریکا، انگلستان، فرانسه و دیگر کشورها نقد فمینیستی با تأثیر از رویکردهای دیگر چون روانکاوی، مارکسیسم و نظریه‌های ساختگرا* امروزه جلوه‌های بسیار متنوعی یافته است بطوریکه گاه اختلاف بین دو مدعی فمینیست بسیار عمیق است. اما به رغم این گستردگی و تنوع در نقدهای فمینیستی، این آثار در زمینه‌های زیر مشترک هستند:

۱) دیدگاه اصلی نقدهای فمینیستی آن است که تمدن غرب تمدنی پدرسالار و مرد محور است و طوری سازمان یافته که در تمام مظاهر این تمدن از فلسفه تا کتاب مقدس یهودیان، زن نسبت به مرد همواره کمتر است و جایگاهی پست‌تر و منفی دارد. تفاوت

بسیاری از منتقدان فمینیست آثار ادبی مردان را بخاطر به حاشیه راندن و منفعل کردن زنان در این آثار مورد نکوهش قرار داده‌اند، نویسندگان دیگری را هم نشان می‌دهند که در آثارشان با نگرشی فرا جنسیتی به فشارهای فرهنگی که موجب دادن نقش منفی و ثانوی در اجتماع به زنان شده اشاره کرده‌اند مثل چاسر، شکسپیر، ساموئل ریچاردسون، هنریک ایبسن و جرج برناردشاو.

گروهی دیگر از منتقدان فمینیست به جای پرداختن به زن در مقام خواننده آثار ادبی، انگشت روی موضوعی نهاده‌اند که الین شوالتر آن را نقد زنانه (gyno criticism) می‌نامد. پیروان این نقد به بررسی آثار زنان در چهارچوبی کاملاً زنانه از تمام جنبه‌های تولید، انگیزه، تحلیل، و تفسیر* در تمام قالب*های ادبی از یادداشت‌های روزانه گرفته تا نامه‌های شخصی می‌پردازند. آثار شاخص در این زمینه عبارتند از: تخیل زنانه (the Female Imagination) اثر پاتریشیا می‌یراسپاکس (۱۹۷۵) راجع به رمان‌های سه قرن گذشته انگلیس و آمریکا، ادبیاتی از آن خودشان (A Literature of Their Own) اثر الن شوالتر (۱۹۷۷) راجع به رمان‌نویسان زن انگلیسی از برونته تا لسینگ؛ و زن دیوانه در اطاق زیر شیروانی (The Madwoman in The Attic) نوشته ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار (۱۹۷۹). در این کتاب آخر، نویسندگان بر یک دینامیسم روانی خاص در نویسندگان زن قرن نوزدهم انگشت می‌گذارند که آن را اضطراب نوشتن، (The anxiety of authorship) می‌نامند و نتیجه زمانهای طولانی حاکمیت اعتقاد به

دیدگاههای زنانه خود را فراموش کنند و نگاهی مردانه به اثر داشته باشند. از این منظر، اگرچه بموجب نظریه‌های پذیرفته شده نقد ادبی* این آثار غیرشخصی*، بی غرض و جهان شمول معرفی شده‌اند، در حقیقت آمیخته به دیدگاهها، دلبستگی‌ها، و استدلال‌های مردانه هستند به طوری که طبقه بندی و برخورد نقادانه با این آثار به طور پنهان اما یکسره به تعصبات ناشی از جنسیت آلوده است.

در بین کشورهای انگلیسی زبان، گرایش عمده نقد فمینیستی آن بوده تا شیوه‌های برخورد با ادبیات را طوری به هم متصل سازند که حق ارزش‌ها، دل مشغولی‌ها، و نگاههای زنان در آنها رعایت شود. یکی از این رویکردها در صدد دگرگون ساختن شیوه‌های قرائت زنان از ادبیات گذشته است یعنی به جای آنکه خواننده‌ای منفعل و تسلیم باشد، در فرآیند قرائتی مقاوم و بعنوان خواننده مقاوم (the resisting reader) شرکت کند و بتواند جانبداری‌های جنسی مردانه را در آثار ادبی درک کند و با آنها به مقابله برخیزد. شیوه دیگر شناسانی تصویرهای مکرر زنان در رمان*ها و اشعاری است که مردان نوشته‌اند. این رویکرد در نهایت منجر به پیدایش دو الگوی مخالف شده است: از یکسو این تصاویر تجسم آرمانی امیال مردانه بوده‌اند (مثل تصویر مادونا، الهه هنر، بئاتریس دانت، باکره مقدس، و...) و از سوی دیگر، اینها تجسم اهریمنی عواملی هستند که منجر به محرومیت‌ها و نگرانی‌های مردان شده‌اند (حوا و پاندورا بعنوان منشأ شر). در حالی که

مردانه بودن کار نویسندگی است. تأثیر چنین اضطرابی خلق همزادهای مؤنث و اهریمنی برای قهرمانان زن در آثار ادبی است. بهترین نمونه چنین شخصیتی، برتاروچستر (Bertha Rochester)، زن دیوانه در رمان جین ایرواست که در واقع همزاد شخصیت اصلی این رمان یعنی جین ایر می‌باشد. این چهره همزاد و جفت نویسنده و تجسم اضطراب و خشم اوست.

بطور کلی، دغدغه‌های اصلی را در نقد زنانه باید چنین خلاصه کرد:

- شناسائی موضوع‌های خاص زنانه در آثار زنان مثل خانه داری، بچه داری، پخت و پز، رابطه مادر و دختری، رابطه زن با زن و الخ. در این آثار مسائل شخصی و احساسی بیش از فعالیت‌های بیرونی مورد توجه می‌باشند.
- کشف یک سنت زنانه در تاریخ ادبیات که توسط گروه کوچکی از نویسندگان زن دنبال شده است. این گروه از حمایت نویسندگان زن پیش از خود آگاه بوده‌اند و به نوبه خود الگوی خوانندگان و جانشینان بعدی می‌شوند.
- آشکار کردن حالتی خاص و زنانه که در تجربه‌ها، تفکرات، احساسات، ارزش‌ها و نگاه به دنیای بیرون نگرشی انفسی* و شخصی را بروز می‌دهد. در این راستا تلاش شده تا ویژگی‌های زبان زنانه یا آنچه سبک* گفتار و نوشتار* زنانه نامیده می‌شود در ساختمان جمله، نوع ارتباطات بین عناصر گفتمان*، مجاز*ها و تصویرگری*های شاخص، شناسائی شوند.

مردانه بودن کار نویسندگی است. تأثیر چنین اضطرابی خلق همزادهای مؤنث و اهریمنی برای قهرمانان زن در آثار ادبی است. بهترین نمونه چنین شخصیتی، برتاروچستر (Bertha Rochester)، زن دیوانه در رمان جین ایرواست که در واقع همزاد شخصیت اصلی این رمان یعنی جین ایر می‌باشد. این چهره همزاد و جفت نویسنده و تجسم اضطراب و خشم اوست.

بطور کلی، دغدغه‌های اصلی را در نقد زنانه باید چنین خلاصه کرد:

- شناسائی موضوع‌های خاص زنانه در آثار زنان مثل خانه داری، بچه داری، پخت و پز، رابطه مادر و دختری، رابطه زن با زن و الخ. در این آثار مسائل شخصی و احساسی بیش از فعالیت‌های بیرونی مورد توجه می‌باشند.
- کشف یک سنت زنانه در تاریخ ادبیات که توسط گروه کوچکی از نویسندگان زن دنبال شده است. این گروه از حمایت نویسندگان زن پیش از خود آگاه بوده‌اند و به نوبه خود الگوی خوانندگان و جانشینان بعدی می‌شوند.
- آشکار کردن حالتی خاص و زنانه که در تجربه‌ها، تفکرات، احساسات، ارزش‌ها و نگاه به دنیای بیرون نگرشی انفسی* و شخصی را بروز می‌دهد. در این راستا تلاش شده تا ویژگی‌های زبان زنانه یا آنچه سبک* گفتار و نوشتار* زنانه نامیده می‌شود در ساختمان جمله، نوع ارتباطات بین عناصر گفتمان*، مجاز*ها و تصویرگری*های شاخص، شناسائی شوند.

منتقدان امریکائی و انگلیسی بیشترین تلاش خود را وقف بررسی‌های مضمونی (- مضمون) و تجربی آثار نوشته شده راجع به زنان یا توسط زنان کرده‌اند. اما در فرانسه، جو غالب در نقد فمینیستی در تسلط نقش جنسیت است که در رویکردهای مختلف پسا ساختگرا* و در بازنگری لاکان از روانکاوی فروید و نظریه‌های زبانشناسی سوسور منعکس است. فمینیست‌های انگلیسی زبان هم سعی کرده‌اند شواهد خاص و مشهودی را

موضوع کار برخی از این منتقدان رمانهای

به فرادید بیاورند که به موجب آنها شخصیت مردانه در سنت‌های زبانی انگلیسی قابل مشاهده هستند مثل به کار بردن کلمه man به معنی بشر یا ضمیر مذکر he برای اسمهای خنثی یا برای اشاره به خداوند، نویسنده، شاعر، مخترع، کاشف، کودک و غیره. شاخه دیگر نقد فمینیستی در دیدگاه لاکان متجلی است. وی تمام زبان‌های غربی را به اصطلاح **نرینه محور (phallogentric)** می‌نامد یعنی این زبان‌ها بطور کلی بر محور عنصر نرینگی (phalus) استوارند.

مشکل اساسی نظریه پردازان فرانسوی آنست که نتوانسته‌اند زبانی را شناسائی کنند که می‌توانست در صورت رهائی زنان از این جبر زبانی مذکر، جایگزین زبان فعلی در آثار آنان بشود.

در سال‌های اخیر گروهی از فمینیست‌ها از موقعیت‌ها و تکنیک‌های پسا ساختگرایانه برای به زیر سؤال بردن مفاهیم فمینیستی بهره گرفته‌اند. آنها تفاوت‌ها و رگه‌های خصمانه‌ای را که در تاریخ تک قطبی گفتمان پدرسالار وجود دارد بیرون می‌کشند و بر بی‌ثباتی طبیعی و زیباشناسیک (= زیباشناسی) نسبت به مفهوم «زن» یا «مؤنث» و تنوعات این هویت‌های هم شکل و جهانی که به دلیل اختلافات طبقاتی، نژادی، ملی و تاریخی پدید آمده، تأکید می‌ورزند.

نقد کهن الکولی / نقد نمونه ازلی

Archetypal Criticism

سابقه این نقد به دو جریان می‌رسد: نخست رویکرد گروهی از مردم‌شناسان مطالعات تطبیقی دانشگاه کمبریج و کتاب شاخه طلائی

(The Golden Bough) (۱۸۹۰-۱۹۱۵) اثر سر جیمز جی. فریزر که الگوهای مکرر و یکسانی را در بین آئین‌ها، افسانه‌ها و مراسم ملل مختلف شناسائی می‌کند. دوم در نظریه «الگوی ازلی*» یا «نمونه ازلی*» یونگ. بنابراین نظریه، زیر ساخت ناخودآگاه قومی* بشر از تصاویر (= تصویر) جهانی و یکسانی تشکیل شده که از پیش از تولد و به شکل‌های مختلف بین اقوام گوناگون وجود داشته است. نقد کهن الگوئی با کتاب الگوهای کهن در شعر (Archeological Patterns in Poetry) (۱۹۳۴) به قلم مادباکین پدید آمد و در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ رواج یافت. کهن الگوئی در نقد ادبی دلالت بر آن دارد که طرح‌ها و انگاره‌های معین و مکرری از شخصیت*، کنش* یا تصویر در شمار زیادی از آثار ادبی، اسطوره*ها، و آئین‌های اجتماعی و نزد اقوام مختلف قابل شناسائی هستند. این چنین الگوهای کهن مجموعه‌ای از شکل‌های ذهنی جهانی، اولیه و مقدماتی یا مجموعه‌ای از الگوهای را باز می‌تابند که تلبیس تأثیر گذار آنها در آثار ادبی موجب برانگیختن و اکشن خواننده می‌شود.

علاوه بر مادباکین، دیگر پیروان این نوع نقد ادبی عبارتند از جی. ویسون ناتب، رابرت گریوز، فیلیپ ویلرایت، ریچارد چیز، و جوزف کامپبل. تأکید این منتقدان بر حضور انگاره‌های اساطیری (= اسطوره) در ادبیات است و بر این باورند که اساطیر بیش از پرداخت‌های عامدانه نویسندگان به نمونه ابتدائی و ازلی نزدیک هستند. مضمون* مرگ و تولد دوباره را غالباً نمونه ازلی تمامی کهن

طنز* در برابر زمستان.

فرای با عنایت به این رویکرد عقیده دارد که ادبیات نقشی با اهمیت در بازپردازی جهان مادی به جهانی زبانی که برای بشر قابل درک و قابل تصور است، ایفا می‌نماید زیرا این جهان زبانی با تمام دلواپسی‌ها و نیازهای اساسی بشر سازگاری یافته است. (مصر ۲۲۵-۲۲۳، GLT)

نقد مارکسیستی Marxist Criticism

نقد مارکسیستی در تمام اشکال آن مبتنی بر نظریه فرهنگی و اقتصادی کارل مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) و فردریک انگلس است و در موارد زیر با یکدیگر اتفاق نظر دارند:

- تاریخ تکامل بشر، مناسبات اجتماعی، نهادها و شیوه تفکر عمدتاً بر تغییر شکل «تولید مادی» یا سازماندهی اقتصادی اجتماع استوار است.

- تغییرات تاریخی در شکل بنیادین تولید، تغییر در ساختار طبقات اجتماعی را در پی دارد که در هر دوره‌ای منجر به استقرار طبقه حاکم و طبقه زیردست می‌شود و آنها برای کسب مزایای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی با یکدیگر درگیر می‌شوند.

- شعور انسان را نظام عقیدتی (ideology) او نسبت به ارزش‌ها، شیوه‌های اندیشه و احساس و عقاید می‌سازد. نظام عقیدتی به طرزی پیچیده حاصل موقعیت و علائق یک طبقه خاص است. در هر دوره تاریخی نظام عقیدتی در جهت مشروعیت بخشیدن به علائق و منافع طبقه اجتماعی و اقتصادی حاکم می‌باشد.

بحث درباره نظام عقیدتی و چگونگی

الگوهای می‌دانند که در چرخه فصل‌ها و حیات طبیعی انسان قابل تشخیص است. این کهن‌الگو در بسیاری از رفتارهای آئینی بدوی مثل قربانی کردن پادشاه در هر سال و زنده شدن او در سال بعد، یا در اساطیر خدایانی که می‌میرند تا بار دیگر زنده شوند و در بسیاری از آثار ادبی چون انجیل، کمدی الهی دانته، منظومه دریانورد کهنسال اثر ساموئل کالریج در ادوار مختلف تکرار می‌شود. از بین سایر مضامین و اشخاص کهن‌الگو که غالباً در ادبیات یافت می‌شوند می‌توان سفر به جهان سفلی، عروج آسمانی، جستجوی پدر، تصویر بهشت و دوزخ، عصیان پرومته و، قربانی، الهه زمین، و زن آدم‌کش اشاره کرد.

نورثروب فرای در کتاب آناومی نقد الگو را با تعبیر تجدید نظری همه جانبه و بنیادین نسبت به هر دو زمینه فرضیه ادبی و نقد ادبی متحول کرد. بنابه فرضیه فرای، آثار ادبی یک «جهان خودکفای ادبی» را می‌سازند. این جهان خودکفای ادبی طی قرون و اعصار متمادی بوسیله تخیل* انسان به گونه‌ای شکل گرفته که جهان خارجی و خنثای طبیعت را به شکل‌های ماندگار ازلی تبدیل می‌کند تا در خدمت ارضاء نیازها و تمایلات دائمی بشر درآیند. در این جهان ادبی چهار mythos (صورت، پیرنگ* یا اصول سازنده ساختاری) در برابر چهار فصل در چرخه جهان طبیعی قرار می‌گیرند و به صورت چهار نوع ادبی یا ژانر* اصلی نمود می‌یابند: کمدی* در برابر بهار، عشق‌نامه* یا رمانس* در برابر تابستان، تراژدی* در برابر پاییز و

پیدایش آن چندان جانی در نظریه‌های مارکس و انگلس نداشت اما بعدها نظریه پردازان پیرو آنان پیدایش نظام عقیدتی و نقش آن را در مناسبات اجتماعی از منظرهای گوناگون مورد بحث قرار دادند. یکی از رایج‌ترین نقطه نظرها در این مورد، نظام عقیدتی را در نهایت حامی منافع طبقه حاکم و سرمایه‌داری توصیف می‌کند که از آن در جهت توجیه علایق خود سود می‌جویند و تمام نهادهای اجتماعی و فرهنگی جامعه مثل دین، اخلاق، فلسفه، سیاست، نظام قانونی، ادبیات و هنر از این نظام عقیدتی بر می‌جوشد.

مارکس در توصیفی استعاری (← استعاره) از ایدئولوژی، آن را ساختمان بیرونی بتونی می‌داند که نظام اقتصادی اجتماعی شالوده آن را می‌سازد. در راستای این نگرش‌ها منتقد مارکسیست اثر ادبی را با معیارهای بی‌زمان هنر ارزیابی نمی‌کند بلکه آنرا محصول عوامل اقتصادی و اجتماعی و عوامل اقتصادی و عقیدتی خاص هر دوران می‌داند و در ارتباط با واقعیت‌های اقتصادی اجتماعی زمان و مکان اثر، آن را بررسی می‌کند.

گروهی از منتقدان مارکسیست ادبیات بورژوازی را در راستای نزاع طبقاتی ارزیابی می‌کنند و خواهان جایگزینی آن بوسیله رئالیسم* اجتماعی هستند. چنین گرایشی در نهایت منجر به اتخاذ شیوه‌ای جانبدارانه نسبت به سیاست‌های حزب حاکم می‌شود. منتقدان میانه روتر با تکیه بر عقاید پراکنده مارکس و انگلس راجع به ادبیات، بسیاری از آثار ادبی گذشته را برخوردار از چنان

خودمختاری می‌دانند که توانسته‌اند پا از اصول بورژوائی خود فراتر نهند و به نحو قابل قبولی واقعیات «بیرونی» زمان خویش را به نمایش بگذارند. گئورگ لوکاچ مجارستانی از جمله این منتقدان است. به عقیده لوکاچ هر اثر بزرگ ادبی دنیائی یگانه و ظاهراً متفاوت از واقعیت‌های روزمره می‌سازد. اما استادان بزرگ رئالیسم نظیر تولستوی و بالزاک موفق می‌شوند با ارائه سرشار شرایط عینی زندگی و با خلق شخصیت*های نوعی که نماینده تمایلات اصلی دوران خودشان هستند دنیای قصه*های خود را غالباً در تقابل با نظام عقیدتی آگاهانه خویش بسازند. به این جهت دنیای داستانی آنها با مفاهیم مارکسیستی مثل نزاع طبقاتی، تضادهای اجتماعی و اقتصادی، و از خود بیگانگی انسان در نظام سرمایه داری همسو می‌باشد.

لوکاچ در ضمن ستودن آثار رئالیستی قرن نوزدهم، نویسندگان تجربه‌گرای مدرن (← مدرنیسم) را به عنوان نمونه‌هائی منحط (← انحطاط ادبی) از کسانی که دغدغه خاصی نسبت به انسان از خود بیگانه در جهان پاره پاره سرمایه‌داری دارند مورد حمله قرار می‌دهد. برخلاف لوکاچ، منتقدان مارکسیست در مکتب* فرانکفورت بویژه کسانی چون تئودور آدورنو و ماکس هورخی مِر به ستایش از نویسندگان مدرن مثل جویس، بکت، و مارسل پروست پرداختند و در توجیه این کار خود می‌گفتند که جنبه‌های فرمالیستی آثار این نویسندگان بخوبی تأثیرات منفی و مخرب نهادهای ضد بشری و فرآیندهای جوامع سرمایه داری را نشان می‌دهند.

در دهه‌های اخیر نقد مارکسیستی بار دیگر در تعامل با رویکردهای دیگر نقد ادبی* احیا شده است. در این روند نقد مارکسیستی انعطاف بیشتری از خود نشان داد و اصول آن دیگر اصولی بی‌زمان نیستند بلکه فرآیندی هستند که روبه‌تکامل تاریخی دارند. از جمله پیروان نقد مارکسیستی در دهه‌های اخیر باید از لوئیس آلدوسر، ریموند ویلیامز انگلیسی، و فردریک جیمسون آمریکایی نام برد.

نقد مبتنی بر منطق مکالمه Dialogic Criticism

این رویکرد در نقد ادبی* بر نظریه و شیوه عمل منتقد روسی، میخائیل باختین استوار است. وی آراء خود را طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در روسیه منتشر کرد اما از دهه ۱۹۸۰ بود که آثار باختین از رهگذر ترجمه در محافل ادبی غرب شناخته شد و تأثیر عمیقی بر نقد ادبی این بخش از جهان باقی نهاد. از نظر باختین اثر ادبی متنی (← متن) نیست که معنی آن را بتوان از بازی بین عوامل زبان‌شناسیک (← زبان‌شناسی)، اقتصادی، یا فرهنگی بدست آورد بلکه پایگاه یا موقعیتی است که در آن صداهای متعدد و حالات مختلف گفتمان* با یکدیگر در تعامل هستند. این حالت*های گفتمان تنها پدیده‌ای لفظی نیستند بلکه در حال تجلی پدیده‌های اجتماعی می‌باشند. از اینرو هر اثر ادبی حاصل عوامل تعیین‌کننده و چند لایه‌ای است متشکل از طبقه، گروه اجتماعی، و اجتماعات گفتاری. به علاوه هر سخن معنی و پیام دقیق خود را در زندگی واقعی و در ادبیات مدیون عوامل حاضر در آن می‌باشد مثل رابطه گوینده با شنونده‌ای واقعی یا فرضی، رابطه

دوتن از مارکسیست‌های غیرسنتی آلمانی یعنی برتولت برشت و والتر بنیامین که در عین حال از هنر غیر رئالیستی و مدرن هم حمایت می‌کردند. تأثیر قابل توجهی بر نقد و هنر مارکسیستی برجا نهاده‌اند. برتولت برشت با نفی مفاهیم ارسطوئی وحدت پیرنگ (← وحدتهای سه گانه) و نمایشنامه تراژیک (← تراژدی)، برعکس با پاره پاره کردن پیرنگ و با انتخاب شخصیت‌هایی که فاقد جلب همدردی از جانب تماشاگران هستند و با استفاده از شگردهای نمایشی عملاً به خشی کردن واقعیت می‌پردازد تا به خلق فاصله‌گذاری* توفیق یابد. این شیوه باعث می‌شود تماشاگران از حالت انفعالی و پذیرنده نسبت به حاکمیت جامعه سرمایه‌داری دست بردارند و به جای طبیعی‌پنداشتن مناسبات جوامع سرمایه‌داری به فهمی نقادانه نسبت به نارسائی‌های نظام سرمایه‌داری برسند و به طور فعال اقدام به تغییر آن کنند.

والتر بنیامین در مقاله «اثر هنری در عصر بازآفرینی مکانیکی» می‌نویسد که اختراعات فنی مدرن مثل عکاسی و سینما بطور کلی مفهوم و وضعیت هنر را دگرگون کرده‌اند. اگر در زمان‌های پیشین هنرمندی اثری را که خلق می‌کرد منحصر بفرد و خاص طبقه اشراف بود، امروزه نه تنها امکان بازآفرینی وجود دارد بلکه در هنرهای ترکیبی چون سینما و عکاسی حتی تولید انبوه نیز ممکن می‌شود. از اینرو، چنین آثاری با شکستن مفهوم بی‌همتائی اثر هنری، راه را به روی «فورموله کردن تقاضا در سیاست هنر» می‌گشایند.

برخوردارست قرار می‌دهد و آن را نخستین شاکله آثار روایتی می‌نامد. وی غایت گفتمان را نتیجه آمیزش صداها، نگرش‌های مختلف اجتماعی و ارزش‌هائی می‌داند که در اثر روایتی همچون ملودی‌های مختلف در خلق نغمه نهائی شرکت می‌جویند. با وجود آنکه باختین آثار خود را در زمان استالین نوشت، فهم آزادنگر و باز وی از مفهوم روایت ادبی بوضوح و در عین حال بصورتی تلویحی با تلقی حاکم بر شوروی از نقد مارکسیستی* مخالف بود زیرا در نقد مارکسیستی، رمان یا واقعیت‌های اجتماعی را از بین می‌برد، یا آن‌ها را منعکس می‌کند، یا یک نظام عقیدتی واحد را باز می‌تابد، و یا باید آن نوع واقع گرایی اجتماعی را که موافق با خط فکری حاکمان حزب است، نشان دهد.

نظریات باختین به صورت‌های مختلف و تا حدی در نظریه‌ها و شیوه‌های نقد ادبی مدرن وارد شده است. عده‌ای از پیروان باختین با عنوان منتقدان پیرو منطق مکالمه* نخستین شاکله آثار روایتی یا بطور کلی ادبیات و فرهنگ را تعدد صداها، مخالف و قابل تعریف، بدون وجود قصدی معین، می‌دانند. در همسویی با این رویکرد، گروه مزبور نقدهای خود را تنها یک صدا در بین صداها، بیشمار و در بستر مخالفت با نظریه‌ها و کاربردهای نقدهای مختلف می‌دانند که با همتایان خود در تنش مداوم بین تقابل‌ها و صراحت دوسره، با یکدیگر همزیستی دارند.

Textual Criticism

نقد نضی

شاخه‌ای تحقیقاتی در نقد ادبی* که به موجب

سخن با سخنان پیش از خود که در پاسخ به آنها ادا شده، وضعیت اجتماعی خاصی که سخن مزبور هم در متن آن ادا می‌شود و هم برحسب آن تعبیر می‌گردد.

توجه خاص باختین معطوف به رمان* و بویژه شیوه‌هائی بود که موجب می‌شود صداها، شاکله رمان*، اقتدار و تسلط صدای مؤلف را محو کند. او در کتاب مشکلات بوطیفای داستایوسکی (۱۹۲۹) (*Problems of Dostoevsky's Poetics*) رمان‌های تک‌گویی (monologic) نویسندگانی چون لوتولستوی را که می‌خواهد صدای تمام شخصیت*ها را تابع گفتمان نویسنده و اراده او کند در برابر شکل مکالمه‌ای (dialogic form) یا چند آوازی (polyphonic) رمان‌های داستایوسکی قرار می‌دهد. در این رمان‌ها اشخاص با آزادی کامل و با صداها، متعدد و آگاهی‌های مستقل سخن می‌گویند و صدای نویسنده در بین این صداها محو است.

باختین در مقاله «گفتمان در رمان» (۱۹۳۴-۳۵) نظریه خود را اینطور بسط می‌دهد که رمان قالبی (← قالب) است ادبی متشکل از صداها، گوناگون و مخالف اجتماعی که معنی کامل خود را تنها از فرآیند مداومی که حاصل گفتگو با یکدیگر و با راوی* است بدست می‌آورد. باختین این نظریه خود را رد آشکار نظریه ارسطو طرح می‌کند زیرا ارسطو در فن شاعری نخستین شاکله قالب*های روایتی (← روایت) را پیرنگ* می‌داند که بطور پیوسته از نقطه‌ای شروع می‌شود و به نقطه‌ای ختم می‌گردد. برعکس ارسطو، باختین گفتمان را به جای (diction) ارسطو که از اهمیتی فرعی

تأثیری که نقد نوین از صورت‌گرایان گرفته در توسعه سبک‌شناسی* و روایت‌شناسی* بوده است.

پیروان مکتب نقد نوین از بسیاری جهات با یکدیگر تفاوت دارند. اما دیدگاهها و شیوه‌های زیر بین بسیاری از آنان مشترک است:

۱- شعر را باید بعنوان موضوعی مستقل و خودکفا و فارغ از مواردی خارج از حیطه آن (نظیر زندگی شاعر، شرایط تاریخی و اجتماعی زمان شاعر، و غیره) ارزیابی و تحلیل کرد. به دلیل این ویژگی مکتب نقد نوین را غالباً نوعی نقد صورت‌گرا می‌شمارند.

۲- شیوه کار شاخص در نقد نوین، قرائت دقیق، (explication / close reading) است. در

این شیوه شعر به لحاظ ابهامات (ابهام) و روابط پیچیده عناصر آن با یکدیگر مورد تحلیل دقیق قرار می‌گیرد. اگرچه تحلیل دقیق متن (explication de texte) از قبل بعنوان روش تدریس ادبیات در فرانسه معمول بوده، تحلیل‌های دقیق خاص مکتب نقد نوین ویژگیهای خود را از کتاب‌های نقد کاربردی (Practical Criticism) آی. ای. ریچاردز، و هفت نوع ابهام (Seven Types of Ambiguity) ویلیام امپسون گرفته است.

۳- اصول نقد نوین کلامی است. به این معنی که ادبیات بعنوان نوع خاصی از زبان تصور می‌شود که صفات آن به لحاظ تقابل قانونمند با زبان علم و گفتمان* کاربردی تعریف می‌شوند و شیوه تحلیل دقیق عبارتست از تحلیل معانی و کار متقابل کلمات، صناعات معنوی (علم معانی) و

آن متون (متن) موجود مورد مطالعه و تحلیل واقع می‌شود تا اصلیت و سندیت مطالب دانسته شود. این نوع تحقیق مخصوصاً در شرایطی که از یک اثر متون متعددی موجود است، برای یافتن نسخه اصلی و تطبیق با نوشته اصلی نویسنده انجام می‌شود.

نقد نمونه‌ازلی (نقد کهن الگوئی)

New Criticism

نقد نوین

عنوان رویکردی در نقد ادبی* است که در دهه ۱۹۲۰ بیشتر نزد منتقدان امریکائی رواج یافت. عنوان آن از کتاب نقد نوین / جان کراورنسام که خود یکی از نظریه‌پردازان و نویسندگان این مکتب* است، اقتباس شده است.

منتقدان نوین در نقد شعر، طرفدار تحلیل بسته، و بررسی دقیق متن شعر فارغ از عواملی چون طرز تفکر و شخصیت شاعر یا منابع اثر، آراء و عقاید اجتماعی و سیاسی و مسائلی که خارج از حوزه موجودیت آن شعر قرار دارد، می‌باشند. آنها به استفاده از دستور زبان و ویژگیهای زبانی در شعر* اهمیت فراوان می‌دهند.

رویکرد نقد نوین به دلیل آنکه شعر را خودکفا می‌داند شباهت بسیاری به رویکرد صورت‌گرایان روسی (صورت‌گرایی روسی) دارد اما برخلاف آن از یافته‌های علم زبانشناسی* استفاده نمی‌کند. تأکید نقد نوین بر عمل متقابل و پیچیده بین جنبه‌های آیرونیک (آیرونی)، متناقض (تناقض)، و استعاری (استعاره) حول یک مضمون* با اهمیت انسانی می‌باشد. بیشترین

بروکس، و. کی. ویسمات، و رابرت پن واین را
نام برد. (هم ← نقد غیر شخصی)
نقد بینامتنی (← گفتمان)
نقد متنی (← گفتمان)

نقطه اوج Climax

در لغت به معنی صعود تدریجی و رسیدن به
بالای نردبان و پلکان است و در اصطلاح
داستان * لحظه‌ای است که در پیرنگی * سنتی
کشمکش * به بحرانی‌ترین درجه از قوت
می‌رسد و معمولاً قهرمان داستان به نحوی به
مرحله تشخیص موقعیت و تصمیم‌گیری
می‌رسد و عمل داستانی * پس از آن در
سراشیبی (falling action) قرار می‌گیرد و به
نتیجه می‌رسد. (← هِزَم فریتاگ). اوج داستان
نتیجه منطقی جریانات و وقایعی است که
پیشتر آمده است. به عبارت دیگر بحرانه‌ها و
اوج داستان از لحاظی رشته پلکانی را تشکیل
می‌دهند و رغبت و میل خواننده را پله به پله
بالا می‌برند.

(مدن)

در نمایشنامه هاملت / شکسپیر برای مثال
نقطه اوج در صحنه نمایش در نمایش (پرده
سوم، صحنه دوم) رخ می‌دهد. در این صحنه
هاملت کاملاً پی به موقعیت خود می‌برد و
ناچار به تصمیم‌گیری می‌شود.

در داستان کوتاه * داش آکل / صادق هدایت
آمده است که داش آکل لوطی جوانمردی که
خصوصیات لوطی گرش زبانزد همه اهل
شیراز است، و قدآره‌بندهای شهر از ترس او
جرات خطا کردن ندارند، بنا به وصیت یکی از
پولدارهای شهر (حاجی) قیم خانواده او
می‌شود. در این جریان او دلباخته مرجان

نماد * ها. تأکید این نوع نقد بر وحدت انداموار
(organic unity) بین ساختار و معانی لفظی در
متن * است و همواره خواننده را بر احتراز از
تفکیک ساختار * و معنی به دلیل آنچه کلینث
بروکس فساد تفسیر (The heresy of paraphrase)
می‌نامد دعوت می‌کنند.

۴- تمایز بین انواع ادبی * اگرچه مورد توجه
است، نقش با اهمیتی در نقد نوین ایفا
نمی‌کند. عناصر اصلی در بین آثار خواه
روایتی (← روایت) باشند خواه نمایشی،
کلمات، تصویر * ها و نمادها هستند نه
پیرنگ * و شخصیت * یا فکر آن. این عناصر
حول محور مضمون * به گونه‌ای تشکیل
می‌شوند که خصوصیات چگونگی تنش *،
آیرونی * و تناقض ظاهری * را از خود بروز
می‌دهند و در نهایت به آشتی میان انگیزه‌های
متفاوت و «توازن بین نیروهای معارض»
منجر می‌شود. صورت * اثر چه شخصیت و
پیرنگ داشته باشد چه نداشته باشد در درجه
اول «ساختاری از معانی» تعریف می‌شود که
عمدتاً بواسطه بازی متقابل بین «تصویر
مضمونی» و «عمل نمادین» به صورت
وحدتی کامل و غیر وابسته تکامل می‌یابد.

اگرچه از دهه ۱۹۶۰ نقد نوین جایگاه
پیشین خود را تا حد زیادی از دست داده
است، این رویکرد تأثیر عمیقی بر
رویکردهای بعدی در نقد ادبی و تدریس
ادبیات بر جای نهاده است. برای نمونه
می‌توان به تأثیر آن بر نقد شالوده‌شکنی *
اشاره کرد.

از چهره‌های سرشناس نقد نوین می‌توان
آلن تیت، آر. پی. بلاک مور، کینث پرک، کلینث

... برای مرجان شوهر پیدا شد، آن هم چه شوهری که هم پیرتر و هم بدگل تر از داش آکل بود. ازین واقعه خم به ابروی داش آکل نیامد، بلکه برعکس با نهایت خونسردی مشغول تهیه جهاز شد و برای شب عقدکنان جشن شایانی آماده کرد. (← گره گشائی)

داستان علاوه بر نقطه اوج اصلی که در ارتباط با شخصیت اصلی* و پیرنگ* اصلی آن روی می دهد، می تواند نقطه اوج های دیگری هم نسبت به شخصیت های فرعی تر و پیرنگ های فرعی (← پیرنگ دوگانه) داشته باشد. برای مثال در داستان داش آکل، وقتی داش آکل بدست کاکارستم کشته می شود و قفس طوطی اش را به خانواده حاجی می دهند، طوطی حرف های داش آکل را بازگو می کند و مرجان پی به راز سر به مهر عشق داش آکل می برد. این لحظه نیز برای مرجان نقطه اوج محسوب می شود.

در نمایشنامه هاملت که ساختار* پیرنگ آن متشکل از یک پیرنگ اصلی و یادو سه پیرنگ فرعی است. چند نقطه اوج وجود دارد. در پیرنگ مربوط به خانواده پولونیوس و کشمکش که بین لارتس با هاملت پدید می آید، نقطه اوج زمانی است که لارتس در آخرین لحظات عمرش پی به بی گناهی هاملت می برد و همه چیز را به هاملت می گوید. در عین حال این لحظه یکی از نقاط اوج پیرنگ اصلی نیز محسوب می شود زیرا هاملت به حقیقت تازه ای راجع به پادشاه پی می برد و انگیزه تازه ای برای تصمیم به کشتن پادشاه پیدا می کند. گفتنی است که نقطه اوج پیامد طبیعی کشمکش در داستان است.

دختر نوجوان حاجی می شود. این دلباختگی سبب بروز کشمکش عاطفی در درون داش آکل می گردد. از یکسو او عاشقانه مرجان را دوست دارد. اما از سوی دیگر بنا بر خصوصیات لوطی گری اش خواستگاری از مرجان را که تقریباً یک سوم او سن دارد، دور از انصاف می داند. این کشمکش منجر بدان می شود که داش آکل تصمیم می گیرد با این عشق پسوزد و بسازد اما مد فرو بندد و اصول اعتقادی خود را زیر پا نهد تا بالاخره مرجان را به خانه بخت می فرستد. این مرحله نقطه اوج محسوب می شود:

شب ها از روز پریشانی عرق می نوشید و برای سرگرمی خودش یک طوطی خریده بود. جلو قفس می نشست و با طوطی دردودل می کرد. البته مادرش مرجان را به روی دست به او می داد. ولی از طرف دیگر نمی خواست که پایبند زن و بچه بشود، می خواست آزاد باشد همان طوری که بار آمده بود. به علاوه پیش خودش گمان می کرد و هرگاه دختری که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک به حرامی خواهد بود. از همه بدتر هرشب صورت خودش را در آینه نگاه می کرد، جای جوش خورده زخم های قمه، و گوشه چشم پایین کشیده خودش را برانداز می کرد، و با آهنگ خراشیده ای بلندبلند می گفت:

«شاید مرا دوست نداشته باشد! بلکه شوهر خوشگل و جوان پیدا بکند... نه، از مردانگی دور است... او چهارده سال دارد و من چهل سالم است... اما چه بکنم؟ این عشق مرا می کشد... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم؟ مرجان... عشق تو مرا کشت...!»

نقطه ضعف تراژیک (← نقیصه تراژیک)

نقیصه تراژیک / نقطه ضعف تراژیک

Hamartia / Tragic Flaw

نقیصه در لغت به معنی نقص، عیب و خوی بد است. نقیصه تراژیک در اصطلاح تراژدی* ترجمه واژه یونانی hamartia است و آن نقطه وضعی است (مثلاً غرور) که قهرمان تراژدی* به دلیل آن نگوینخت و ناکام می شود. بنا به تعریف ارسطو، نگوینختی قهرمان تراژدی نباید به دلیل بدی یا خسران باشد بلکه باید از خطای داوری او ناشی شود. در این مورد برای مثال می توان به اودیپ، شاه تب در تراژدی اودیپ شهریار / سوفوکل اشاره کرد. او که تا ایام جوانی نزد چوپانی بوده است و چوپان و زنش را پدر و مادر خود می پنداشت، از پیشگویان می شنود که مقدر است پدر خود را بکشد و با مادرش ازدواج کند. از این رو به تصور آنکه چوپان و همسر چوپان پدر و مادر واقعی اش هستند از آنجا می گریزد تا مانع تحقق این سرنوشت شود اما نادانسته در واقع به جایی می رود که پادشاه و ملکه آنجا پدر و مادر واقعی اش هستند. اودیپ، شاه را در جریان بر خوردی بر سر راه آن کشور می کشد (بی آنکه بداند او شاه است) و چون به شهر می رسد شهر را گرفتار هیولائی می یابد. این هیولا از مردم شهر پرستی می کند که هر کس بتواند آن را پاسخ دهد شهر را نجات می دهد و هیولا دست از سر شهر می کشد در غیر این صورت هیولا او را می بلعد. تا آن روز هیچکس قادر به حل معمای هیولا نشده بود. اودیپ شانس خود را می آزماید و در این جدال شرکت می کند و برنده می شود. پس

شهر نجات می یابد و چون خبر مرگ پادشاه به مردم می رسد بنا به رسم آن شهر، نجات دهنده شهر جانشین پادشاه می شود. مردم و اودیپ هیچیک نمی دانند که اودیپ قاتل پادشاه بوده است. سپس بنا به همان رسم، اودیپ با ملکه نیز که قسمتی از تاج و تخت است ازدواج می کند و از او صاحب چهار فرزند می شود. سالها بعد بار دیگر شهر دچار طاعونی مهلک می گردد و این بار نیز اودیپ تلاش می کند تا عامل این بلا را بیابد. پس از ماجراهای بسیار در نهایت به همه حقایق پی می برد و چون متوجه می شود که غرورش مانع از دیدن حقیقت بوده بطرزی نمادین (← نماد) چشمان خود را در می آورد تا بدین وسیله ناتوانی انسان را در مقابل سرنوشت نشان دهد. این خطا و لغزش سبب بروز حوادث غم انگیز تراژدی می شود. (← نخوت)

Parody

نقیضه / جواب

نقیضه در لغت باز گونه جواب گفتن شعر* کسی، مهاجرات و هجو* گوئی است و در اصطلاح نوعی تقلید* سُخره آمیز ادبی می باشد. شاعر و نویسنده نقیضه ساز از سبک*، قالب* و طرز نگارش نویسنده یا شاعری خاص تقلید می کند ولی به جای موضوعات جدی و سنگین ادبی در اثر اصلی، مطالبی کاملاً مغایر و کم اهمیت می گنجاند تا در نهایت اثر اصلی را به نحوی تمسخر آلود جواب گفته باشد.

نقیضه و جواب تقلیدی بسیار ظریف است زیرا شاعر یا نویسنده ای که آن را می نویسد باید میان اقتران به اثر اصلی و افتراق عمدی از

موضوع آن، تعادلی ظریف برقرار کند به طوری که اگرچه سایه اثر اصلی در آن محسوس است، نقیضه و جواب خود اثری مستقل باشد.

این قسم تقلید ادبی از دیرباز در بین نویسندگان و شعرای ایرانی معمول بوده است. برای نمونه مولانا محمود نظام قاری از شعرای نیمه دوم قرن نهم هجری، در دیوان البسه، جای جای به تضمین * شعرای بزرگی چون حافظ، سعدی، ابوسعید ابوالخیر، فردوسی و دیگران، مثنویات (← مثنوی)، قصاید (← قصیده) و غزلیاتی (← غزل) مطایبت آمیز (← مطایبه) در وصف البسه دارد. مثلاً در تضمین این بیت* خواجه حافظ:

فکر بلبل همه آنست که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوہ کند در کارش

چنین گوید:

آنکه خیاط برد پارچه از رو وارش
پنبه حلاج چرا کم نکند از کارش
رخت را زود مَدَر دیر مهوسان در چرک
خواجه آنست که باشد غم خدمتکارش
ایکه دستار سمرقندیت افتاده پسند
جانب طَرَه عزیز است فرو مگذارش
گر سرو پای کسی هست تهی تن عریان
به از آنست که در پا نبود شلوارش
جای آنست که اطلس رود از رنگ به رنگ
زین تغاین که قذک می شکند بازارش
مرد دیدم که بیاراست به رخت والا
تن خود را ز جوانی و نیامد عارش
ز آن همه رخت زنان را بگه آرایش
پهلوان پنبه خوش آمد به نظر و افزارش

قاری از موی شکافان و سخن پردازان کیست گو مدحت موئینه بود اشعارش همچنین شیخ بسحاق اطعمه حلاج شیرازی از شعرای اوائل قرن نهم در دیوان خود به تقلید از شیوه شعرای کلاسیک*، اشعار مطایبت آمیزی در وصف خوردنیها دارد. مثلاً شیخ سعدی فرماید:

باد گلبوی سحر خوش می وزد خیز ای حکیم
و شیخ بسحاق در جواب چنین می گوید:

بوی کشکک می دمد از خواب برخیز ای حکیم
زان که خواهد پخت بی ما سالها آش حلیم
هر کماج از زیر آتش خوش نمی آید برون
خالصی باید که از آتش برون آید سلیم
از شمیم نان و حلواهای گرم شب غریب
پس بخواهد رفت بر بالای خاک ما نسیم
والخ...

میرزا رضاخان افشار از شعرای اوائل قرن چهاردهم قمری نیز نقیضه ای درباره تقویم دارد که نام آن مقویم است. وی برای روزهای هر ماه قمری به حسب اموری که جنبه مطایبه و طنز* دارد تعریفی ارائه می دهد. مثلاً در تعریف ایام ماه شعبان الزَّجَب چنین می نویسد:

پنجشنبه ۱: نیکست گریختن اطفال از مکتب و اسباب قلمدان معلّم را دزدیدن و سوزن بر تشک نشانندن را.
جمعه ۲: فراغت اولی است خاصه از خوردن و آشامیدن.

شنبه ۳: از ایام منحوسه است بجز در پس درب پنهان شدن و غفلتاً بیرون آمدن و اسبهای کالسکه را رم دادن امری را نشاید.

یکشنبه ۴: مانند روز گذشته است.

دوشنبه ۵: نیکست در ماندگی و تنگدستی و سرگردانی و غصه خوردن را. والخر...

بس غول‌ها
خیلی بلندبالا
از دور می‌رسند چو موجی ز کوه‌ها
تا
فریاد برکشند.

ملک الشعراء بهار در شعر معروف «دماوند» گوید:

ای دیو سپید پای در بند
ای گنبد گیتی ای دماوند
از سیم به سر یکی کله خود
ز آهن به میان یکی کمر بند
و صادق هدایت گوید:

ای صاف و سفید کله قند
افراشته همچو کوه الوند
از کاغذ آبیت کله خود
وز نخ به میان یکی کمر بند

غزل بُسحال اطعمه چنین نقیضه غزل سعدی کند:

در شعر من از آن همه ذکر مُزَعَرست
«کز هرچه می‌رود سخن دوست خوشترست»
بوی کباب می‌رسد از مطبخم به دل
«پسیغام آشنا نفس روحپوروست»
در قلیه نیست حاجتِ مرواری نخود
«معشوق خوبروی چه محتاج زیورست»
در انتظار حلقه زنجیر حلقه چی
«اصحاب را دودیده چو مسمار بر درست»...
بُسحاق نسبت سخن خود مکن به قند
از بهر آن که شعر تو غیر مکررست
پارودی غزل حافظ از بُسحاق اطعمه:

هر زمان که دریایی نان گرم و بورانی
«وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی»

حکیم قاسم کرمانی، از لطیفه* پردازان اخیر نیز کتابی دارد به نام خارستان که در جواب گلستان سعدی فراهم آمده است و موضوع آن احوال و عادات و نحوه معاش مردم کرمان است. این کتاب به شیوه گلستان سعدی چنین آغاز می‌شود:

صنعت خلوشی از خف و ذل که تار شالش
در کمال ظرافت است و به بود اندرش مزید
لطفات. هر مکوثی که فرو می‌رود مفرج تار
است و چون برمی‌گردد مدرج بود. پس از هر
مکوثی پودی لازم و پس از هر پودی دو
دفتین واجب.

بیت:

از بازو و ذنج که برآید
کز عهده دفتین به درآید؟

از نمونه‌های دیگر جواب در ادب فارسی، تذکره یخچالیه / مذهب اصفهانی، التفصیل / فریدون توللی، و غ و غ ساهاب / صادق هدایت است. لذت بردن از نقیضه ایجاب می‌کند که خواننده اثر اصلی را خوانده باشد. از نمونه‌های متأخر نقیضه می‌توان به نقیضه‌های صادق هدایت از شعر «اندوهناک شب» نیمایوشیخ، و شعر «دماوند» بهار نام برد:

هنگام روز سایه هر چیز مخفی است
و در اطاق

از رنگ‌های تلخ که بویی دهند تند

And abused not my health and my vigour at first,
That I never might need them at last."
(Southy / "The old Man's Comforts and How He Gained Them")
"You are old, Father William." the young man said,
"And your hair has become very white,
And yet you incessantly stand on your head
-Do you think, at your age, it is right?"
"In my youth", Father William replied to his son,
"I feared it might injure the brain;
But now that I'm perfectly sure I have none,
Why, I do it again and again."
(Carroll / "Father William")

در ادبیات فرنگی اگر موضوع اثر اصلی تغییر کند ولی قالب آن ثابت بماند، آن را نقیضه (parody) گویند اما چنانچه موضوع اثر اصلی ثابت ولی شکل و قالب آن تغییر کند به آن travesty می‌گویند. برای مثال اگر قرار باشد دیدو و اینه تاس در آینه دید و یرژیل مثل زنهای عوام و اوایش سخن بگویند در آن صورت اثر را travesty می‌نامند.
نماد (← نشانه‌شناسی)

نماد / سَمْبُل Symbol

نماد در لغت به معنی نمود، نما، و نماینده است و در برابر واژه فرنگی symbol می‌آید که از کلمه یونانی symbolon به معنی علامت، نشانه، و اثر می‌باشد. نماد شیء بی‌جان یا موجود جاننداری است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش. اگرچه نماد به معنی نشانه است، تفاوت آن با نشانه در آنست که نشانه مفهوم ساده و واحدی را می‌رساند مثل علائم رانندگی یا پرچم. دریافت پیام چنین نشانه‌هایی نیاز به بستر سازی و متن* خاصی ندارد و از اینرو

از پی چنین لوتی گرسبی به صابونی
«حاصل از حیات ای جان آن دم است تا دانی»
در ادبیات غرب، این نوع تقلید ادبی از زمانهای قدیم بین نویسندگان و شعرا رسم بوده است. ارسطو در کتاب فن شاعری از آن اسم برده است و بدعت آن را به هه گه مون اهل ثاسوس نسبت داده است. ظاهراً هه گه مون اولین کسی بوده است که نقیضه گوئی را در قرن پنجم پیش از میلاد در تئاتر رواج داده است. در عین حال این بدعت را به هیپوناکس، شاعر قرن ششم میلادی نیز نسبت داده‌اند.

آریستوفانس نیز بعدها در کمدی* خود با عنوان غوکان به نقیضه سبک اشیل و اورپید پرداخت.

در دوران رنسانس*، سروانتس، نویسنده اسپانیائی، دُن کیشوت را به منزله نقیضه منظومه‌های بزمی و رُمانس* که در قرون وسطی رواج داشت، نوشت. این قسم تقلید ادبی پس از قرن نوزدهم، شکل رایج نظیره‌سازی* شد.

در ادبیات انگلیسی، درخشانترین نمونه نقیضه‌سازی، کارلوتیس کارول در آکس در سرزمین عجایب است. او در این کتاب به نقیضه‌سازی اثر شاعری به نام ساوئی می‌پردازد.

برای مثال در دو قطعه زیر، قطعه دوم نقیضه قطعه اول است:

"You are old, Father William, "The young man cried: "The few locks which are left are grey; you are hale, Father William, -a hearty old man: Now tell me the reason, I pray."
"In the days of my youth," Father William replied,
I remembered that youth would fly fast,

ناپایداری خوشبختی کاذب خلق می‌کند. در این تصویر «من» هویت خود را ترک کرده و بطور تلویحی هویت «حباب» را پذیرفته است. بنابراین او دیگر «من» انسانی نیست. اما وقتی همین شاعر می‌گوید:

«شاید حقیقت،

آن دو دست سبز جوان بود،

آن دو دست سبز جوان که زیر بارش یکریز برف مدفون شد.

فروغ فرخزاد

کلمهٔ برف هویت خود را از دست نداده است یعنی هم برفی است که وقتی می‌بارد همه چیز را می‌پوشاند، و هم به لحاظ القائاتی که از رنگ سفید و کلمهٔ دفن و نیز از تکرار معنی دار آن در شعر ایجاد می‌شود در مفهومی فراتر از وجود واقعی اش یعنی به مفهوم مرگ به کار رفته است. این مفهوم فراتر بیش از آنکه صریحاً بر زبان آمده باشد، به خواننده یا شنونده القاء می‌شود. القاء از ویژگی‌های نماد است.

دومین تفاوت بین نماد و استعاره در آنست که استعاره نیاز به متن پیرامون ندارد حتی یک عبارت دو کلمه‌ای می‌تواند استعاری باشد مثلاً «گل خندید». واضح است که گل هویت گیاهی خود را از دست داده و در اینجا به واسطهٔ فعل خندیدن هویتی انسانی یافته است (— آدمی‌گونگی). اما نماد نیاز به محیطی دارد که در آن از رهگذر تکرارهای معنی دار شکوفا شود. در نمونه‌ای که از فروغ نقل شد، برف به دلیل بسامد بالا در شعرهای فروغ نقشی معنی دار می‌یابد، و به کمک عوامل پیرامونی در اشعار او مظهر و نماد مرگ

نشانه از جهت انتقال پیام خود کفا است. اما دریافت پیام نماد و نوع آن پیام بستگی به متن یا عوامل پیرامون آن دارد. برای مثال تندیس دست بریده در مذهب شیعه هم نشانه مظهر دست بریده حضرت ابوالفضل در واقعه کربلاست و هم مظهر مظلومیت تشیع. این مفهوم دوم در بستر تاریخ تشیع قابل دریافت است. همچنین صلیب هم مظهر به صلیب کشیدن عیسی مسیح است و هم نماد مفهوم تثلیث در نظام اعتقادی مسیحیت.

گاه خاستگاه نماد رشتهٔ خاصی از علوم است مثل تعبیراتی که در روانشناسی تحلیلی فروید از اشیاء، حیوانات، یا رویدادها برای تبیین تمایلات ناخودآگاه انسان می‌شود.

در ادبیات نماد یکی از شگردها و ترفندهای تصویرگری* و از جمله امور حوزه بیان* است. نمادهای ادبی بیش از آنکه از حوزه‌های دیگر تقلید* شده باشند، زائیدهٔ ذهن خلاق نویسنده و شاعر است. حتی چنانچه نماد از جای دیگر وام گرفته شده باشد، بنا به شرایط اثر تغییر می‌کند و نقش تازه‌ای به خود می‌گیرد.

گاه نماد و استعاره* به غلط به جای یکدیگر به کار می‌روند. اما باید گفت تفاوت استعاره با نماد در چند نکته است: نخست آنکه در استعاره، مستعار یا بردار* جانشین مستعارمنه یا هدف* می‌شود یعنی هویت خود را از دست می‌دهد تا هویتی تازه کسب کند. مثلاً وقتی شاعر می‌گوید: «آیا دوباره روی لیوان‌ها خواهم رقصید؟» (فروغ فرخزاد) او با انتساب رقصیدن حبابگونه روی آب برای سعادت خودش، تصویری از

که در شب و در زوزه باد پَر می‌کشد
بستر تو را

بستر لذتی خون‌رنگ یافته است:

و آن عشق تیره پنهانش

هستی ترا به باد می‌دهد.

بلیک در اشعار خود از اینگونه نمادهای شخصی بسیار دارد. و. بی. ییتز، شاعر ایرلندی تبار معاصر نیز در اشعار خویش نظامی از نمادهای خصوصی می‌سازد. در مکتب سمبولیسم* نمادها عموماً از چنین کیفیتی برخوردارند.

در رمان (-رمان) شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری، تکرار تصویرهایی از بیماری سل، ماهیهای باد کرده، علفهای هرزه، صدای سرفه و آب گندیده حوض، یا آب زلال، درختهای تزئین شده، باغچه‌های مرتب و شکوفه‌های گل، به لحاظ زمینه‌ای که نویسنده به کار می‌گیرد و تکرار آن تصاویر، جنبه‌ای نمادین می‌یابند، تصویرهای دسته‌اول نماد مرگ و زوال و فساد، و تصویرهای دسته‌دوم نماد حیات و شکفتگی و باروری می‌شوند.

در ادبیات انگلیسی زبان، یکی از معروفترین نمادهای ادبی، نهنگ سفید در رمان موبی دیک / هرمان ملویل اثر نویسنده آمریکایی قرن نوزدهم است. در این رمان، نهنگ سفید، ظاهراً جانوری است که کاپیتان آهب در تعقیب آن است. اما نویسنده در جریان داستان مفاهیمی را به همراه نهنگ سفید القاء می‌کند که خواننده آن را در مقام معنایی والا تر و پیچیده‌تر می‌یابد.

نماد در آثار ادبی به دو صورت به کار گرفته

است. حال چنانچه این محیط و عوامل پیرامون تغییر کند و برف باز هم نماد باشد، لزوماً نماد مرگ نخواهد بود.

از حیث دایره مفهومی نماد بر دو نوع است: اول نمادهای قراردادی یا عمومی که به سبب تکرار، دلالت آن‌ها صریح و روشن است. مثل نمادهایی که در ادبیات عرفانی ماو در آثار شاعران مقلد دیده می‌شود از قبیل میخانه که نماد محل روحانی است یا شراب و ساقی که نماد روحانیت و معنویت هستند یا بهار که سمبل جوانی و تجدید حیات است و آب که مظهر نور و روشنائی است.

دوم نمادهای خصوصی یا شخصی که حاصل ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً «در ادبیات قبل از آنان مسبوق به سابقه نیست مثل خورشید در اشعار مولانا که سمبل شمس تبریزی است و خدا و شیر که نماد خدا و ولی الله است...» (ص ۷۶، بوم)

در ادبیات انگلیسی از ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک اجتماعی (-رمانتیسیم)، در شعری با نام «رُزناخوش»، گل سرخ به جای آنکه نماد عشقی سالم باشد، به عنوان نماد عشقی ناخوش از بیماری خودخواهی و ریاکاری تصویر شده است:

O Rose thou art sick
The invisible worm,
That flies in the night
In the howling storm
Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy.

ترجمه:

آه گل سرخ تو بیماری
آن کرم مرموزی

در قرن هفدهم، تراژدی* منظوم سامسون آگونیستس / جان میلتن نمونه نمایش خواندنی در این قرن است.

شعراى رمانتيك (← رمانتيسم) و شعراى دوره ويكتوريا (۱۹۰۱-۱۸۳۷) نوشتن نمايش خواندنى را به نمايش براى اجرا ترجيح مى دادند. برخى از نمايشنامه هاى اين دوره عبارتند از: ماثيورد / لرد بايرن، پرومته رسته از زنجير و سيشى / شلى، تراژدى روح / براونينگ، و سلسله ها / توماس هاردى.

نمایش / درام Drama

نمایش در لغت به معنى نشان دادن است و در اصطلاح به معنای کاری است که نمود می یابد، یا عملی است که روی می دهد. از اینرو در یونان باستان عملی را که بر روی صحنه نمایش* و در برابر چشم تماشاگران روی می داد، «دراما» می گفتند.

نمایش به طور کلی از مراسم مذهبی نشأت گرفته است. کمدی* یونان از جشنهای باروری دیونوس مایه گرفت و تراژدی* از شعائر مذهبی دایونوسی راجع به زندگی و مرگ پدید آمد و نمایش قرون وسطی از تولد و رستاخیز مسیح و مراسم کلیسای عیسوی الهام گرفت.

در دوران رنسانس* آشنائی و پیروی از نمایش باستان بار دیگر موجب رواج نمایشنامه*های کلاسیک (← کلاسیسیسم) شد. از تلفیق نمایشنامه های کلاسیک و اصول آن با نمایشنامه های مذهبی و اخلاقی قرون وسطی، در انگلستان نمایش خاصی پدید آمد که بعدها نمایش الیزابتی نامیده شد. نمایش الیزابتی شامل نمایشنامه های

می شود: یا در مقام تصویرهائی پراکنده در درون اثر حضور دارد (مثل برف در شعر فرخزاد)، یا کل اثر ساختاری نمادین دارد مثل منطق الطیر شیخ عطار و کمدی الهی داته. که اگر چه آثاری تمثیلی هستند، نمادهای فراوانی در آنها به کار رفته است.

همچنین در آثار ادبی دو دسته نماد می توان جستجو کرد: دسته نخست نمادهای عام هستند که تقریباً نزد بسیاری شناخته شده اند مثل سفر به جهان سفلی در آثار ویرژیل شاعر روم باستان، دانه شاعر ایتالیائی قرون میانه و جیمز جویس نویسنده ایرلندی معاصر. دسته دوم نمادهای شخصی و خصوصی است که نزد هرکس تعبیر متفاوتی پیدا می کند مانند آنکه شرابخوارگی نزد شاعری مظهر بی ریائی تلقی می شود و نزد شاعری دیگر مظهر بی خردی و بی اخلاقی. (← سمبولیسم).

نمایش خواندنی Closet Drama

نمایشنامه ای را گویند که به علت دشواری و عدم قابلیت اجرا به منظور خواننده شدن نوشته شود. قدمت این قسم نمایش* به یونان و روم باستان می رسد. در این زمینه در یونان گفتگو*های افلاطون درباره مرگ سقراط را می توان نام برد. در روم جولوس سزار استرابو، سیسرو، و سینیکا نمایشنامه هائی از این نوع نوشته اند.

نمایش خواندنی در انگلستان در دوران الیزابت* و رنسانس (← دوران رنسانس) مورد توجه قرار گرفت. از جمله برجسته ترین نمونه های نمایش خواندنی در این دوران می توان نمایشنامه مصطفی / سرفولک گرویل را نام برد.

زمان قاجار) و از رهگذر آشنائی ایرانیان با نمایش‌های مذهبی مسیحیان پدید آمد.

نخستین نمایشنامه‌های ایرانی در واقع ترجمه‌های محمد جعفر قراچه داغی از مجموعه فتحعلی آخوندزاده تحت عنوان تمیلات بود. این ترجمه‌ها بعدها انگیزه نوشتن نخستین نمایشنامه‌های فارسی به وسیله میرزا آقا تبریزی شد. این نمایشنامه‌ها عبارت بودند از سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف در تهران که در سنه ۱۳۲۲ هجری قمری به پایتخت احضار می‌شود و حساب سه ساله ولایت را پرداخته مفاسد می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده می‌رود (در چهار مجلس)، طریقه حکومت زمان خان بروجرودی و سرگذشت آن ایام (در چهار مجلس)، حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا و سرگذشت آن ایام و توقف چند روزه در کرمانشاهان نزد شاهمراد میرزا حاکم آنجا (در چهار مجلس). مدتی بعد سرگذشت هاشم هم به این مجموعه اضافه شد. در سال ۱۲۶۴ ه.ش. تماشاخانه دارالفنون - ویژه درباریان به دستور ناصرالدین شاه گشوده شد. در این تماشاخانه گروه‌های تقلید* به اجرای نمایشهای تقلیدی یا نمایشنامه‌هایی که بیشتر از کمدی‌های مولیر اقتباس شده بودند، پرداختند. با آغاز جنبش مشروطیت و پس از امضای فرمان مشروطیت در سال ۱۲۸۵ ه.ش. نخستین نمایشهای عمومی در هوای آزاد به اجرا درآمد. نخستین این گروه‌ها «شرکت فرهنگ» بود که در پارک‌ها به اجرای نمایش پرداخت و پس از این گروه «تئاتر ملی» تشکیل شد.

تاریخی (← نمایش تاریخی)، تراژدی خانوادگی*، کمدی درباری، کمدی رمانتیک*، نمایش شبانی*، و نمایشنامه‌های طنز* آمیز می‌باشد.

در دوران ژاکوب* و دوران چارلز* نمایش در انگلستان افول کرد تا آنکه در سال ۱۶۴۲ منجر به تعطیل تماشاخانه‌ها توسط پورتن‌ها گردید.

تأکید بن جانسون بر رعایت اصول کلاسیکی نمایش و تأثیر نمایش فرانسوی، در نمایش دوران احیاء سلطنت (Restoration) به ثمر نشست. عصر نوکلاسیک (← مکتب نوکلاسیک) دوره رواج نمایش قهرمانی*، کمدی احساساتی*، تراژدی خانوادگی، و کمدی رفتارها* شد. در اوایل قرن نوزدهم ملودرام* رواج یافت اما از اواخر این قرن نمایش جدی بار دیگر احیاء شد.

در قرن بیستم در انگلستان، تحت تأثیر آثار هنریک ایبسن (نمایشنامه‌نویس نروژی)، نمایش گره‌گین* و تراژدی خانوادگی (در آثار برنارد شاو و جان گالزورثی)، کمدی (در آثار سامرست موآم)، و نمایش منظوم* (در آثار تی. اس. الیوت و کریستوفر) رونق گرفت.

در ایران بنا بر شواهد موجود در ادبیات، پس از اسلام نمایش جایگاه عمده‌ای نداشته است؛ در عوض ادب فارسی بیشتر خاستگاه قصه* و حکایت* بوده است. (ص ۱۳۱ الف الف) این تفاوت بیانگر یک تفاوت عمیق فرهنگی بین غرب و شرق است. آنچه در ایران بنیان نمایش را نهاد مراسم مذهبی و تعزیه‌هایی بود که در واقع از قرون اخیر (از

تراژیک ندارد. مفهوم اخیر از اواسط قرن نوزدهم توسط نویسندگانی چون دیدرو و بومارشه در فرانسه رایج شد. این نویسندگان لفظ *درام* را در مورد آن دسته از نمایشنامه‌های خود که به زندگی مردمان طبقه متوسط مربوط می‌شود به کار بردند.

نمایش رمز و راز (← نمایش مذهبی)

نمایش شبانی Pastoral Drama

نمایشی (← نمایش) را گویند که صحنه‌پردازی* و شخصیت‌های (← شخصیت) شبانی عناصر اصلی آن را تشکیل بدهد.

نمایش شبانی با نمایشنامه*های آمیضا/تاسو (۱۵۸۱) و شبان وفادار/ژان باتیستا کوارینی (۱۸۸۵) در دورهٔ رنسانس (← دوران رنسانس) در ایتالیا پدید آمد.

بعدها این نوع نمایش بر آثار نمایشنامه‌نویسان انگلیسی از جمله بر نمایشنامهٔ ناتمام شبان غمگین/شکسپیر (۱۶۴۱) تأثیر گذاشت. جیمز شرلی نیز نمایشنامه‌ای شبانی با نام آرکادیا (۱۶۴۰) نوشت که از آرکادیای سیدنی اقتباس شده بود (← آرکادیا). اما مهمترین نمایش شبانی در ادبیات انگلیسی شبان‌های وفادار/جان فله چر (۱۶۰۸) می‌باشد.

ویلیام شکسپیر شکل و ساختار* این نوع نمایش را در نمایشنامهٔ هر طور که بخواهید، نقادانه به کار برد.

نمایش عامیانه Folk Drama

به نمایشنامه*هایی اطلاق می‌شود که مضمون* و موضوع آنها از ترانه*ها و رقصهای بدوی، مخصوصاً آنهایی که با امور

با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ه‍.ش. بسیاری از تماشاخانه‌ها تعطیل شدند و جای نمایش را در تماشاخانه‌هایی که باقی ماندند نمایشواره‌های به اصطلاح ساز و ضربی و رقص و آوازی بسی محتوا گرفت. این تماشاخانه‌ها به «تئاترهای لاله‌زاری» شهرت یافتند و نمایش حرفه‌ای به کلی از میان رفت. از سال ۱۳۳۵ ه‍.ش، کوششهایی برای رواج نمایش جدی به عمل آمد که حاصل این کوششها نمایشنامه‌های پایان/جعفر والی، قلب گرگ می‌پزد/جمال میرصادقی، بلبل سرگشته/علی نصیریان و چند نمایشنامهٔ دیگر بود.

پس از آنکه در سال ۱۳۴۵ رشتهٔ فعالیتهای نمایشی در دانشگاه تهران ایجاد شد تا بهمن ۱۳۵۷ ه‍.ش. جز نمایشهایی که به وسیلهٔ گروههای دانشگاهی و دولتی پس از تصویب آماده و اجرا می‌شدند، گروههای مستقل کمتر امکان اجرای نمایش را می‌یافتند و کمتر ممکن بود که اجرای نمایش به وسیلهٔ آنها با ممنوعیت و توقیف ادارهٔ ممیزی اداره نگارش و عام‌النشان روبرو نشود. پس از بهمن ۱۳۵۷ ه‍.ش. و سقوط محمدرضا شاه تا اسفند ماه ۱۳۵۸ ه‍.ش. نمایشهای بسیاری در تهران اجرا شد. مهمترین ویژگی این نمایشها پس از سالها خفقان، سیاسی بودن آنها بود.

(کن)

واژهٔ *درام* همچنین به نمایشنامه‌های جدی اعم از آنکه پایان‌بندی شاد یا غم‌انگیز داشته باشد اطلاق می‌شود. نویسنده در اینگونه نمایشنامه‌ها به موضوعی جدی می‌پردازد. این موضوع لزوماً همیشه جنبهٔ غم‌انگیز و

قهرمانی پایان غم‌انگیزی داشته باشد آن را تراژدی قهرمانی (heroic tragedy) می‌نامند.

از بین شعرانی که در این زمینه آثار برجسته‌ای از خود باقی نهاده‌اند می‌توان از جان درایدن (نمایشنامه فتح غرناطه) و توماس آت وی نام برد.

در سنت نمایشی ایران، نخستین بار ابوالحسن فروغی (ذکاءالملک) نمایش منظوم را در ایران بنیان نهاد. اولین نمایشنامه‌ای که وی به این شکل نوشت داستان شیدوش و ناهید نام دارد و آن نمایشی منظوم در قالب مثنوی* است که در پنج پرده (← پرده نمایش) می‌باشد. موضوع این نمایشنامه اسیر شدن شیدوش، نجیب‌زاده ایرانی به دست کافور شاه و عاشق شدن دختر کافور به نام ناهید نسبت به اوست. اگر چه کافور شیدوش را که مهمان او است به اسارت در آورده و سر آن دارد تا با منوچهر پادشاه ایران بجنگد، ناهید، دختر او به سبب علاقه و مهرش به شیدوش و اذعان به ناحق بودن پدر به او پیشنهاد فرار می‌کند. اما شیدوش این کار را دون شأن خود می‌داند و تا پایان ماجرا یعنی نزاع میان شاه ایران و کافور و شکست کافور در بند باقی می‌ماند. نمایشنامه با عاقبتی خوش آنطور که معمول نمایش قهرمانی است به پایان می‌رسد.

نمایش مذهبی / نمایش معجزات

Mystery and Miracle Play

در اصطلاح به نمایشنامه* هائی اطلاق می‌شود که در قرون وسطی با کمک کلیساها و کشیشها و به انگیزه ترویج و تبلیغ مسیحیت در اروپا رواج یافت. حکومت کلیسا که در

زراعت و فلاحه در فصول مختلف مربوط هستند، اقتباس می‌شود. نمایش* های عامیانه ایرانی شامل پرده‌داری، معرکه‌گیری، نقالی، تعزیه* و روحوضی می‌باشد.

در انگلستان نمایشنامه‌های عامیانه مانند رقص شمشیر در قرون وسطی به شکلهای جا افتاده‌تری تبدیل شد که از نمونه‌های آن جرج مقدس، رابین هود، لال‌بازی و حرکات بازیگران دوره گردی که با لباس مبدل و صورتک‌بازی به اجرای نمایش می‌پرداختند قابل ذکر است.

این شکل نمایش بعدها بر بعضی قالبهای (← قالب) نمایشی مانند کمدی رمانتیک* و نمایش شبانی* تأثیر گذاشت.

نمایش قهرمانی Heroic Drama

نوعی نمایش* منظوم بوده است که در دوران احیاء سلطنت (Restoration) (۱۷۰۰-۱۶۶۰) در انگلستان رواج یافت. متن نمایشنامه‌های قهرمانی در قالب* مزدوج حماسی* سروده می‌شد و قهرمان آن جنگجوی دلاور و نام‌آور بود. معمولاً میان قهرمان این چنین نمایشنامه‌ای و دختر یا یکی از نزدیکان پادشاهی که قرار است قهرمان مذکور سرزمینش را تصرف کند و یا به دلایلی با او قصد جنگ دارد، عشقی پدید می‌آید. این عشق منشأ بروز ستیز و کشمکش* درونی در قهرمان نمایشنامه می‌شود زیرا او میان دو طرف یعنی علاقه به محبوبه و وظیفه خود سرگردان و بتلاش می‌ماند.

اگر چه نمایش قهرمانی غالباً به پایانی خوش می‌انجامد، از جمله نمایشنامه‌های جدی محسوب می‌شود. چنانچه نمایش

بدو امر اجرای نمایش* را مغایر با اصول مذهبی می‌دانست، از اواخر قرون وسطی به این نتیجه رسید که برای زنده نگاهداشتن آئین مسیحیت داستانهای (← داستان) کتاب مقدس را در کلیسا به صورت واقعی برای مردم نشان دهد. از اینرو کشیشها تن به اجرای قصص (← قصه) کتاب مقدس (مخصوصاً بخش مربوط به آفرینش انسان) دادند و بدین ترتیب هسته اصلی نمایش اروپائی فارغ از عناصر نمایش کلاسیک (← کلاسیسم) یونان و روم، به نحوی خودجوش از درون همان کلیساها بر جوشید و رفته‌رفته مسیر تکامل را طی کرد.

نخستین صورت نمایشهای مذهبی که در فرانسه از قرن دوازدهم و در انگلستان از قرن چهاردهم رایج شد، نمایش رمز و راز (mystery play) نام گرفت. مضمون* این نمایشنامه‌ها، خلقت انسان از ابتدا تا داوری آخر را در بر می‌گرفت و به زبان لاتینی اجرا می‌شد. اما کم‌کم زبان بومی جای زبان لاتینی را گرفت و محل اجرا از داخل کلیساها به صحن بیرونی انتقال یافت. این جابه‌جائی زمینه تغییرات بعدی را فراهم آورد به طوری که پس از مدتی محل اجرا به داخل مردم و بر روی صحنه‌های نمایشی (← صحنه نمایش) سیار (در انگلستان) منتقل شد و عاملان اجرا به جای روحانیون، اصناف و کسبه شدند و مسئولیت هر بخش از نمایشنامه بر عهده یکی از اصناف گذارده شد؛ برای مثال در شهر یورک بخش ساختن کشتی در کشتی نوح توسط صنف کشتی‌سازان، سفر به بیت‌الحم توسط بنایان، و شام آخر توسط نانوایان اجرا می‌شد.

اجرای نمایشهای رمز و راز رفته رفته در انگلستان بر روی صحنه‌های نمایشی سیار مرسوم شد. کیفیت اجرای این نمایش‌ها با تعزیه دوره* در سنت تعزیه ایرانیان شباهت بسیار دارد: هر نمایشنامه در یک ارابه اجرا می‌شد و بخش زیرین هر ارابه، محل رختکن بازیکنان بود. پس از اجرای یک نمایشنامه این ارابه جای خود را به ارابه دوم که نمایشنامه دیگری در آن اجرا می‌شد، می‌داد و خود برای اجرا به محل دیگری می‌رفت. ارابه دوم هم پس از پایان کار به محل ارابه اول و ارابه اول به محل سوم می‌رفت و به این ترتیب طی یک روز یا چند روز چندین نمایش در صحنه‌های نمایش سیار به اجرا در می‌آمد.

نمایشهای رمز و راز بر حسب شهر محل اجرای هر مجموعه نامگذاری شده‌اند که معروفترین این مجموعه‌ها در انگلستان عبارتند از: - مجموعه چستر، مجموعه یورک، مجموعه ویکفیلد و مجموعه کاونتربری. نمایش رمز و راز بعدها به نمایش معجزات تحول یافت. موضوع نمایش معجزات زندگی قدسین و معجزات آنان بود. این قسم نمایش در فرانسه بیش از انگلستان مرسوم بود. مشهورترین نمایش معجزات در فرانسه مجموعه معجزات بانوی ما (نیمه دوم قرن چهاردهم) است که شامل چهل و دو نمایشنامه می‌شود.

(کن)

از نمونه‌های نادر نمایش معجزات در انگلستان نمایش شبان دوم (نیمه اول سده پانزدهم) است که موضوع آن به تولد حضرت عیسی مربوط می‌شود و خلاصه آن بدین شرح است:

می نهد؛ خداوند در این سپیده دم به شما وعده دوستی می دهد. به بیت اللحم بروید و او را خفته در سبلی میان دو حیوان بیابید.

شبانان، در بیت اللحم، نوزاد و مادرش را در اصطبلی پیدا می کنند و از آن هنگام مقدر می شود که حمایت و نگهداری آنان بر عهده سه شبان قرار گیرد.

بدین سان داستان تولد حضرت عیسی و پرورش او به دست شبانان موضوع اصلی نمایشنامه قرار می گیرد با تولد نوزادی (حضرت عیسی ع) که بنا به مشیت خداوند در محل گوسفندان جای می گیرد و پیدا شدن هر دو توسط شبانان؛ همچنین مأموریت مقدس نگهداری از این نوزاد استثنائی که از جانب خداوند بر شبانان محول شده جلوه ای از اعتقاد مذهبی مسیحیان به تقدس شبانها و معصومیت گوسفندان است.

در قرن هجدهم روبرت دو ذلی آن دسته از نمایشهای انگلیسی را که بر مضامین (مضمون) کتاب مقدس بنا شده، نمایش رمز و راز خوانند و اصطلاح فرانسوی نمایش معجزه را برای نمایشنامه های مربوط به زندگانی بزرگان دین به کار برد. (نمایش اخلاقی، تعزیه)

نمایش معجزات (نمایش مذهبی)

نمایشنامه Play

هر اثر نمایشی (نمایش) که برای اجرای صحنه نمایش* یا در استودیوی تلویزیونی نوشته شده باشد (بجز نمایش خواندنی*) و توسط بازیگران اجرا شود، نمایشنامه است. فرق نمایشنامه با نمایش در آنست که نمایش عنوان نوع ادبی (انواع ادبی) خاصی است

سه شبان از گله ای محافظت می کنند. یک شب، هنگامی که سه شبان از فرط خستگی به خواب شبانه فرو می روند، مک که خود نیز از نگاهبانان گله است، از موقعیت سوء استفاده می کند و بزّه چاق و چله ای را از گله جدا کرده به خانه خود می برد. همسر مک برای گمراه کردن ذهن شبانان بزّه را به عنوان نوزادی که تازه تولد یافته قنداق می کند و در گاهواره می خواباند. پس از این حيله، مک به محل استراحت سه شبان باز می گردد و چنین وانمود می کند که تازه از خواب برخاسته است. آنگاه از سه شبان که تازه بیدار شده اند خداحافظی کرده، محل را به قصد خانه خود ترک می کند.

اندکی بعد شبانها متوجه غیبت بزّه چاق می شوند و چون یکی از شبانان به مک مشکوک است همگی در جستجوی بزّه به خانه او می روند. اما در آنجا با زن تازه زاده و بستری مک مواجه می شوند، پس هریک تولد نوزاد را تبریک می گویند و خارج می شوند، فقط یکی از سه شبان به اصرار از مک می خواهد اجازه دهد تا روی نوزاد را بوسه زند و علی رغم مخالفت مک به سوی نوزاد می رود که با دیدن نوزاد، خیانت و دزدی مک آشکار می شود. پس از این ماجرا و بازگرداندن بزّه گمشده به گله، شبانان آوازی آسمانی می شنوند که نوید تولد نوزادی را در بیت اللحم می دهد و چنین می گوید:

برخیزید ای شبانان! هم اکنون نوزادی متولد می شود که آنچه «آدم» به خاطر ما از دست داد، بار دیگر بدست می آورد: او که شیطان را نابود می کند امشب پا به جهان

اما نمایشنامه به هر اثری که در این نوع ادبی جای داشته باشد اطلاق می شود.

نمایشنامه اخلاقی Morality Play

این قسم نمایش* در اروپا در اواخر قرن چهاردهم از نمایشهای مذهبی (← نمایش مذهبی) سرچشمه گرفت و تا اوایل دوران رنسانس* رواج داشت. موضوع و مضمون* نمایش اخلاقی بر رویارویی و تقابل میان نیکی و پلیدی استوار است و اشخاص نمایش را شخصیتهای تمثیلی (← تمثیل) مثل خوبی و بدی تشکیل می دهند. گفته می شود این قسم نمایش تلفیقی از نمایش مذهبی قرون وسطی و عناصر تمثیلی رمانسهای (← رمانس) چون رومن دولاژ است.

در انگلستان نخستین نمایشهای اخلاقی که در اصطلاح (paternoster plays) خوانده می شد، در شهر یورک و مکانهای دیگر اجرا می شد و موضوع آنها نزاع میان نیکیهای هفتگانه و هفت گناه کبیره است. مشهورترین نمایش اخلاقی انگلیسی نمایشنامه تمثیلی مردم (اوایل قرن شانزدهم) است که اشخاص آن را به جای نیکی و بدی، مفاهیمی چون مرگ، دوست نیک، اعمال خوب و غیره تشکیل می دهد. خلاصه این نمایشنامه به شرح زیر است: وقتی مرگ به سراغ انسان گناهکار می رود، انسان از او فرصت می خواهد تا شاید از دوستان دوران زندگیش در این راه پُر مخاطره و ترسناک کمک بگیرد اما همه دوستانش (ثروت، زیبایی، دوست و غیره) از همراهی او در این سفر سرباز می زنند تا آنکه عاقبت به سراغ اعمال خوب و نیکیهای اندکی که کرده است می رود و آنها

یاریش می کنند و هنگام تسلیم جان در کنار او باقی می مانند.

در قرن شانزدهم نمایش اخلاقی به ابزاری برای طرح شعارهای سیاسی و مذهبی بدل شد اما از اواسط همان قرن این قسم نمایش رونق پیشین را از دست داد.

صحنه نمایش* در نمایشنامه* های اخلاقی از سکوی ثابت و ساده ای تشکیل می شد و عاری از هرگونه زرق و برق معمول در نمایش مذهبی بود.

نمایشنامه تاریخی Historical Play

این اصطلاح به نمایشنامه* هایی اطلاق می شود که بر مبنای حوادث مهم تاریخی به ویژه لحظات حساس و سرنوشت ساز در زندگانی یک شخصیت مهم و مشهور نوشته شده باشد.

در مواردی نمایشنامه تاریخی را play chronicle نیز می نامند اما تفاوت این دو نوع نمایشنامه در آنست که نوع اخیر بیش از نمایشنامه های تاریخی صحنه های مجلل مثل صحنه های جنگ، تاجگذاری، یا تشیع جنازه های پر شکوه دارد.

اوج رواج و شکوفائی نمایشنامه های تاریخی در انگلستان در دوران الیزابت* بوده است. از نمایشنامه های معروف این دوران ادوارد دوم نوشته کریستوفر مارلو و نمایشنامه های تاریخی ویلیام شکسپیر را که راجع به پادشاهان انگلستان از ریچارد دوم تا هنری هشتم می شود می توان نام برد. این مجموعه شاهکارهایی چون ریچارد دوم، هنری چهارم و هنری پنجم را در بر می گیرد. از نمونه های معاصر نمایشنامه تاریخی در

قبیل پایه‌های اجتماع و خانه عروسک به اوج شکوفائی دست یافت. نمایشنامه گرهبین را با عنوان thesis play نیز می‌شناسند. (← دوران رنسانس)
 نمایه (← نشانه‌شناسی)
 نواخت (← لحن)
 نوشتن از خودبیخودی / خودکارنویسی

Automatic Writing

نوشتن بدون اختیار و فارغ از کنترل ضمیر خودآگاه است. این شیوه نوشتن در شرایط خواب مصنوعی یا خلسه ناشی از مصرف مواد مخدر ممکن می‌شود.

نوشتن خودبیخودی شیوه عمل نویسندگان و شعرای دادائیست (← دادائیسم) و سورئالیست (← سور رئالیسم) بوده است.

Neo-Classicism

نو کلاسیسیسم، مکتب

نو کلاسیسیسم، به معنی عام به احیای سبک* و سیاق ادبیات قدیم اطلاق می‌شود. اما در تاریخ ادبیات انگلستان، این اصطلاح عموماً برای دیدگاههای ادبی خاصی به کار می‌رود که عده‌ای از نویسندگان از اواخر قرن هفدهم تا اواخر قرن هجدهم (۱۷۸۰-۱۶۶۰) تحت تأثیر تحولات رُنسانس (← دوران رنسانس) رواج دادند. اگر چه این نویسندگان در جزئیات بایکدیگر تفاوت‌هایی داشتند، عموماً سنت* گرایانی بودند که آثار خود را به پیروی از نویسندگان و شعرای روم باستان خلق کردند.

در نظر نویسندگان نو کلاسیک، ادبیات فنی است اکتسابی که تسلط بر آن با مطالعه و ممارست ممکن می‌شود. نویسندگان این مکتب* مانند صنعتگران بودند که بر اصول

ادبیات انگلیسی می‌توان آثار زیر را نام برد: مردی برای تمام فصول / رابرت بولت راجع به زندگی سر توماس مور، انسان‌گرایی (← انسان باوری) قرن شانزدهم، و نمایشنامه کروسبیل / آرثور میلر آمریکائی. نمایشنامه اخیر درباره محاکمات مذهبی سال ۱۶۹۲ در امریکا است. این محاکمات مذهبی تمثیلی (← تمثیل) از محاکمات سیاسی دوره سناتور مک کارتی و فشارهای او علیه کسانی بود که مشکوک به طرفداری از کمونیسم بودند. در میان نمایشنامه‌های تاریخی ایران می‌توان به نمایشنامه‌هایی که براساس زندگی شخصیت‌هایی چون امیرکبیر، مدرّس و میرزا کوچک‌خان جنگلی نوشته شده است اشاره کرد.

Problem Play

نمایشنامه گرهبین

(گین یا آگین پسوندی است که به آخر اسم ملحق شود و دال بر دارندگی و اتّصاف است). گرهبین در لغت به معنی گره‌دار است و نمایشنامه* گرهبین در اصطلاح به نمایشنامه‌ای اطلاق می‌شود که به موجب آن مشکلی اجتماعی مطرح و (معمولاً) راه‌حل آن ارائه شده باشد. یکی از قدیمیترین نمایشنامه‌ها از این نوع کمدی داوری / میناژیر است که به یونان باستان تعلق دارد. پس از آن تا قرن نوزدهم که الکساندر دومای پسر نمایشنامه پسر ساده را نوشت اثری در حوزه نمایشنامه گرهبین ثبت نشده است.

در انگلستان نمایشنامه‌های خانه بیوه‌ها و حرفه خاتم وارن / برنارد شاو از جمله این نوع نمایشنامه به شمار می‌آیند. نمایشنامه گرهبین با آثار انتقادی - اجتماعی ایبسن از

و شاعری متقدمین روم و یونان.

- پرورش استعداد ادبی با تمرین، مطالعه، و پیروی از اصولی که در کتاب هنر شاعری هوراس آمده است.

- ملزم بودن به رعایت صحت، کمال، دقت و حسن تناسب

- نزد نویسندگان و شعرای نوکلاسیک، انسان هدف ادبیات است و چون شعر بازتاب زندگی انسانهاست، پس باید جنبه ارشادی داشته باشد و از زیبایی نیز نباید بی بهره باشد. - از نظر آنان، انسان جزئی از زنجیره بزرگ هستی است و در این زنجیره، از مقام و موقعیت معینی برخوردار است، از اینرو باید هدفهایی را بجوید که دستیابی بدانها برایش امکانپذیر است و در این راه از غرور و افزون طلبی بپرهیزد.

- بنابه دلیلی که ذکر شد، انسان در زمینه هنر و ادبیات نیز نمی تواند فارغ از قید و بند و محدودیت عمل کند و ذوق و قریحه هنری اش باید تابع قوانین و قواعد معینی باشد. به همین خاطر و به اعتبار نظرات الکساندر پوپ این دوران را عصر طبیعت نظام یافته، (Nature Methodized) نیز می نامند.

- ادبیات نوکلاسیک تبلور خرد و اندیشه انسان است نه احساس او. نویسندگان و شعرای نوکلاسیک به جای بیان احساسات، بر تفکرات و اندیشه هایی که زائیده عقل سلیم است تأکید دارند و به جای آنکه موارد استثنائی همچون روئین تنی را موضوع کار خود قرار دهند، بر اختصاصات مشترک انسانها مثل غرور و جاه طلبی انگشت می گذارند.

کار خود باشدت و جدیت پافشاری می کردند - اصولی که با مطالعه دقیق نویسندگان کلاسیک مخصوصاً هوراس وضع شده بود. نوکلاسیک ها به پیروی از هوراس عقیده داشتند هنر و مخصوصاً شعر باید آموزنده و خوشایند باشد. آنها انسان را موجودی می دانستند که در زنجیره بزرگ هستی* دارای موقعیت و وظیفه ای مشخص است. این موجود در حصار فطرت خود و قوانین اجتماعی که جزئی از آن به شمار می رود، محدود است. الکساندر پوپ با ابراز این عقیده که «موضوع مناسب برای شناخت انسان، خود انسان است» بر اهمیت انسان تأکید می ورزد.

از آنجا که اصلاح گری و ارشاد نزد نویسندگان و شعرای نوکلاسیک هدفی مهم تلقی می شود، در این دوران طنز* به لحاظ نقش اصلاح گرانه آن نوع ادبی (- انواع ادبی) غالب و رایج بوده است. اعتقاد و پایبندی به حسن تناسب* و اعتدال، در همه حال حاکم بر آثار ادبی این دوران است.

با وجود پایبندی به اصول کلاسیک، نویسندگان نوکلاسیک از توجه به ابداع* و تخیل* نیز در آثار خود غافل نبودند. برای مثال جان درایدن، نویسنده نوکلاسیک، برای نخستین بار آثار ادبی را به لحاظ جنبه های زیباشناختی (- زیباشناسی) آنها مورد بررسی قرار داد و در ارزشیابی های خویش زیبایی را بر عقل سلیم ترجیح می داد.

ویژگیهای عمده آثار نوکلاسیک را به طور خلاصه می توان چنین بر شمرد:

- پایبندی و تعهد نسبت به شنن نویسندگی

کلاسیک در تاریخ ادبیات فارسی، تحت عنوان نهضت بازگشت ادبی (← سبک) نامیده می‌شود. این نهضت به سبب گرایش شعرای ایرانی در قرن دوازدهم هجری به سبک و شیوه شعرای کلاسیک فارسی پدید آمد. در این دوره عده‌ای از شعرای نیمه دوم قرن دوازدهم (ه.ق.) یعنی دوران حکومت فتحعلی شاه قاجار به عنوان مخالفت با شعرای سبک هندی* و رهائی بخشیدن شعر فارسی از تباهی و فقر دوره صفوی چاره را در بازگشت به سبک* و شیوه استادان شعر کلاسیک فارسی از جمله فردوسی، عنصری، فرخی، منوچهری، حافظ و سعدی دیدند.

هدف شعرای دوره بازگشت آن بود تا با تقلید از متقدمین آثاری برابر با آثار آنان بیافرینند. در این راه ملک الشعرا فتحعلی صبا به روال شاهنامه و به همان وزن* و ترتیب شعر حماسی (← حماسه) و رزمی ساخت؛ سروش و مجمر اصفهانی قصاید (← قصیده) غزای زیبای فرخی و معزی را اقتفاء می‌کردند و کسانی مانند معتمدالدوله نشاط غزل* هائی به روانی و زیبایی شعر حافظ می‌آفریدند. اما تفاوت آثار این شعرا با شعرای کلاسیک در آن بود که شعرای پیشین به مضامین و محتوا بیش از قالب* و آرایشهای ادبی توجه می‌کردند، حال آنکه شعرای دوره بازگشت بدون احساس هنر خویش فقط اشعار گذشته را شبیه‌سازی و به اصطلاح خود «تتبع» یا «اقتفاء» می‌کردند. برای نمونه، ملک الشعرا صبا به تتبع شعر انوری در وصف جشن خاقان و شاهزادگان قصیده‌ای با این مطلع* سرود:

اگر چه نویسندگان و شعرای نوکلاسیک برای تخیل و تصویرگری* اهمیت قائل بودند، آن را فقط به منزله منبع نیروئی می‌نگریستند که بدان وسیله بتوانند درونمایه* های اجتماعی و فلسفی را بهتر پرورش دهند و آثار خود را با بهره‌گیری از آن به زیبایی بیاریند.

دوران نوکلاسیک در ادبیات انگلیسی دوران شکوفائی و اعتلای نثر* به شمار می‌آید. از جمله چهره‌های برجسته نوکلاسیک می‌توان جان درایدن، الکساندر پوپ، و جانانان سویت را نام برد که هر یک نقش خاصی را در شکوفائی این مکتب ایفا کرده‌اند. جان درایدن مزدوجه حماسی* را در شعر ترویج و تثبیت کرد و در ادبیات انگلیسی، آغازگر نقد ادبی* شد. الکساندر پوپ، سخنگوی دوران نوکلاسیک است. وی در مقاله منظوم «گفتاری بر نقد» از اصولی مثل پیروی از طبیعت، پیروی از شعرا و نویسندگان کلاسیک (← کلاسیسیسم) و رعایت دقیق قواعد و حدود و پسند کلاسیک به عنوان روش شاعری نام می‌برد.

جانانان سویت، بزرگترین طنزنویس و آیرونیست (← آیرونی) انگلیسی بود که با بهره‌گیری از طنز، آینه شفاف زمان خود به حساب می‌آید.

از دیگر نویسندگان و شعرای نوکلاسیک می‌توان ساموئل جانسون، آدیسون، استیل، و هنری فیلدینگ را نام برد.

دوران نوکلاسیک را عصر خیزد (Age of Reason) نیز می‌نامند.

گرایش به ادبیات قدیم و احیای سبک

از داستانهای بلند (← داستان بلند) خود تحت عنوان نوول نام برد.

در زبان فارسی نوول معمولاً برابر داستان کوتاه (← داستان کوتاه) استفاده می شود.

از حیث ساختار* نوول، داستانی (← داستان) را گویند که بر محور حادثه‌های مرکزی و واحد قرار گرفته باشد و نقطه اوج* داستان* معمولاً به طرزی دور از انتظار خواننده رُخ دهد. به این لحاظ نوول با داستانهای لطیفه‌وار برابر می باشد. داستانهای گی دو ماپاسان، نویسنده فرانسوی را از این حیث می توان در جرگه نوول جای داد.

Movement نهضت / حرکت

چنانچه اصول و خطمشی یک مکتب* فلسفی و هنری به حوزه‌های جغرافیایی وسیعی گسترش یابد و از محدوده یک دوره زمانی خاص در گذرد، آن را نهضت یا حرکت می نامند. برای مثال نوکلاسیسیسم* را مکتب می نامند حال آنکه رمانتیسم* نهضت است.

نهضت بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم)

نهضت جمالشناسیک (← جمال گرایی)

سپیده دم چو ز چرخ این همای زرین پر
به سر فکند مرا سایه همایونفر
و قآانی به پیروی از شعر فرخی، قصیده‌ای با مطلع زیر سرود:

به گردون تیره ابری بامدادان بر شد از دریا
جواهر خیز و گوهر ریز و گوهر یز و گوهرزا
اما به هر حال بازگشت ادبی مقدمه تحولی شگرف در حیات ادبی ایران محسوب می شود.
نوگرانی (← مدرنیسم)

Nouvelle نوول

واژه‌ای فرانسوی است که با ناوُلا* در زبان ایتالیائی مترادف می باشد. این کلمه در حیات خود تحولات زیادی را از سر گذرانده است. در ابتدا به قصه* های کوتاه هجوآمیز* و هزل* گونه‌ای اطلاق می شد که در قرون وسطی رواج داشت و مانند ناوُلا، قصه‌های دیکامرون یا حکایت‌های کانتربری را در بر می گرفت.

بعدها با پیدایش رمان*، نوول برای گزیده رمانهائی که در متون درسی نقل می شد به کار رفت. سپس هنری جیمز، نویسنده امریکائی

اطلاعاتی هستیم (اکتسابی است) اما قاموس و واژگان در ذهن ما وجود دارد. بسیاری از زبان‌شناسان معتقدند که هر فرد دارای یک قاموس زبانی ذهنی است که در آن تمام دانسته‌های او درباره عناصر واژگانی ذخیره می‌شود؛ اطلاعاتی نظیر نحو*، تلفظ، معنی، و طبقه‌ای که واژه به آن تعلق دارد. (ص ۱۰۲ LT&C)

Reversal / Peripety

واژگونی

واژگونی در لغت به معنی وارونه شدن و ناراستی کار است و در اصطلاح تراژدی* و در مباحثی که ارسطو پیش می‌کشد کیفیتی است که معمولاً پیرنگ* داستان* و نمایش* بر آن استوار است و آن تغییر موقعیت و وضعیت قهرمان تراژدی* از یک حالت به حالت عکس آنست.

شخصیت اصلی* یا قهرمان داستان ممکن است در خود خصوصیتی را کشف* کند که قبلاً از آن خبر نداشته است. همین آگاهی و وقوف موجب بروز کنشها و واکنشهایی در وی می‌شود. این کنشها و واکنشها نیز به نوبه خود ممکن است موجب تغییر و تحولی در او بشود. برای مثال اگر شخصی که به زعم خود

واحد فکری / کمیته محتوا Unit de Pense

در سبک‌شناسی توصیفی (← سبک‌شناسی) عبارت است از محتوای واحد عبارات متحدالمضمون (← مضمون) مثل «عطایش را به لقایش بخشید»، «رخت بر بست»، «عنان پیچید»، «سر خود گرفت»، «غزل خدا حافظی خواند»، «وداع کرد»، «عزم سفر کرد». که همه دارای یک واحد فکری هستند: «او رفت». اما به لحاظ تأثیر و اشتغال بر عواطف و انتقال احساسات با یکدیگر فرق دارند».

(کش. ص ۱۱۹)

واضع سبک‌شناسی توصیفی، شارل بالی

سوییسی بوده است.

واحدهای نواختی (← لحن)

وارونگی (← عکس)

وارونگی (← وزن)

Lexicon/Lexis

واژگان / قاموس

واژگان و قاموس هر زبان عبارتست از گنجینه لغات آن زبان و مجموع عناصر واژگانی که توسط صاحبان زبان به کار می‌رود. تفاوت واژگان و قاموس با گنجینه لغات (vocabulary) در آنست که در گنجینه لغات ما مراجع به عناصر واژگانی دارای ذخیره

واژه آفرینی (← هنجارگریزی)

Portmanteau Word

واژه مزدوج

از در آمیختن و سنتز دو یا چند کلمه با یکدیگر تشکیل می‌شود؛ کلمه جدید معنی دوگانه‌ای را منتقل می‌کند که ضمن در برداشتن معانی تک تک کلمات ترکیب شونده، معنایی ثالث را نیز می‌رساند، مثل کلمه «چشمنفتی» که از امتزاج «چه + شنفتی» درست شده است (شعر «صبحی» / اخوان ثالث)، یا کلماتی نظیر تولیدانه = تولید + دانه، و تولیدارو = تولید + دارو، خشنیدشه (خننده + اندیشه). در این آمیزش معمولاً هریک از دو کلمه جزئی را از دست می‌دهد تا با دیگری امتزاج یابد. برای مثال:

من طنین پویه و پرواز و پنجه را
بر سطح این هویت جاری
در واجموجهایم توصیف می‌کنم.

(«هویت جاری» / م. سرشک)

در ادبیات انگلیسی، این اصطلاح را نخستین بار لویس کارول در کتاب در آینه به کار برد. در این کتاب کلماتی نظیر:

brunch = breakfast + lunch

و

slithy = lithe + slimy و chortle = chuckle + snort

کار رفته است که نمونه‌های این قسم امتزاج است.

جیمز جویس، نویسنده ایرلندی، در رمان‌های * خود مخصوصاً برخاستن فنیقیان از این قسم واژه‌ها برای ایجاد ایهام * استفاده فراوان کرده است. ژاک دریدا در طرح نظریه شالوده شکنی * از امتزاج دو واژه differe و defer : واژه مزدوج difference (تفاوت) را درست می‌کند.

معصوم است در یابد آنگونه که خود خیال می‌کرده است معصوم و دور از خطا نیست، این وقوف و آگاهی در وجود او موجب دگرگونی‌هایی می‌شود. در نمایشنامه اودیپ شهریار / سوفوکل واژگونی موقعیت ادیب زمانی رخ می‌دهد که او به حقیقت تلخ زندگی‌اش پی می‌برد. (او پدرش را بی آنکه بداند می‌کشد و با مادر خود ازدواج می‌کند. اودیپ در تلاش برای یافتن عامل رنج و بلایی که بر شهر نازل شده هرچه بیشتر پیش می‌رود به خودش نزدیکتر می‌شود و وقتی به حقیقت تلخ زندگی پی می‌برد دچار وضعیتی واژگون می‌شود. آگاهی از این راز اودیپ را نسبت به حاکم بودن بر سرنوشت خویش و آگاهی خود بی اعتقاد می‌کند. از اینرو به شکلی نمادین (← نماد) چشمان خویش را کور می‌کند.

واژگونی اغلب در پی کشف و یا توأم با آن رخ می‌دهد و معمولاً با مرحله گره گشائی * در پیرنگ داستان همزمان است. این اصطلاح را نخستین بار ارسطو ضمن بحث از پیرنگ تراژدی (← تراژدی) به کار برده است.

Lexeme

واژه / قاموس

اصطلاحی است در زبان‌شناسی به معنی «کلمه» اما تفاوت آن با «کلمه» در آنست که واژه یا قاموس می‌تواند کلماتی با شکل‌های متفاوت داشته باشد. در واقع واژه آن واحد انتزاعی است که در دل کلمه قرار دارد. برای مثال اگرچه کلمه «گذشت» در جمله «او از آنجا گذشت» و «انسان باید گذشت داشته باشد». یکی است، قاموس آنها تغییر کرده است بطوری که در دومی واژه‌ای متفاوت داریم.

توسط افلاطون در کتاب فدرش پیش کشیده شد. براساس این اندیشه و مفهوم، اثری که از وحدت برخوردار باشد، چنان ساختار* منطقی و منظمی دارد که اجزاء آن به یکدیگر وابسته و مربوط می‌باشند.

پس از افلاطون، ارسطو نیز در کتاب فن* شاعری ضمن بحث از تراژدی* وحدت موضوع و پیرنگ* را اصلی مهم می‌نامد و در این باره می‌نویسد: وحدت پیرنگ بدان معنی نیست که دربارهٔ انسان واحدی نوشته شده باشد، بلکه به معنی وحدت عمل در آن پیرنگ است. ارسطو در این مورد اودیسه* هومر را شاهد می‌آورد و می‌نویسد هومر تمام آنچه را برای اودیسه به عنوان یک نفر رُخ داده بود نوشت بلکه اودیسه را بر محور عمل واحدی که با پیرنگ داستان* مربوط می‌شد، نوشت.

به تعبیری، وحدت باید چنان در تمامیت اثر تنیده شده باشد که اگر چیزی را از اثر بردارند و یا چیزی بدان بیفزایند، در هر دو حالت اثر دچار نقصان و گسستگی بشود. (← وحدتهای سه گانه)

آنچه ارسطو مورد تأکید قرار می‌دهد در واقع لزوم برخورد گزینشی با موضوع‌هائی است که نویسنده / شاعر از جهان واقعی دستمایهٔ محاکات* و تقلید* قرار می‌دهد و این مستقیماً با نگرش ارسطو در باب محاکات و تقلید ارتباط دارد. در مباحث زبانشناسی* وحدت از نقطه نظر انسجام* و چسبندگی* بررسی می‌شود که از عمل متقابل عناصر زبانشناختی بدست می‌آید.

وحدت انداموار (← نقد نوین)

واگردان (← قصیدهٔ پنداری)

وام‌گیری (← سرقت ادبی)

وام‌گیری گونه‌گفتاری (← ثبت کلامی)

وتد (← رکن)

وتد مفروق (← رکن)

وتد مقرون (← رکن)

وجود (← اگزیستانسیالیسم)

وجه تشبیه چندگانه (← تشبیه)

Mode

وجه / حالت

در سبک‌شناسی* mode, medium هر دو به یک معنی و برای کانال‌های ارتباطی (زبانی یا غیرزبانی) به کار می‌روند اما در زبانشناسی* بین این دو تفاوت قائل می‌شوند و mode یا وجه و حالت را برای چهارچوب یا نوع ادبی* حاکم بر نوشته یا گفتار به کار می‌برند. نامه، تک‌گوئی*، گزارش، شعر*، خطبه، هر یک بر اساس سنت* خاص گفتار یا نوشتار* نوشته می‌شوند. اینها دارای وجه بلاغی (rhetorical mode) (← بلاغت) هستند. برای مثال یکی از سنت‌های بلاغی در نامه نگاری سلام و احوالپرسی ابتدای نامه است که البته بنابه نوع رابطه با مخاطب دارای تفاوت‌هایی در درجه رسمی بودن و خودمانی بودن است. بنابراین وقتی نامه‌ای را می‌خوانیم این سلام و احوالپرسی‌ها را بنابه قواعد همان نوع ادبی تعبیر و تفسیر* می‌کنیم. (صص ۲۲۶-۲۲۷، LT&C)

وجه شبه (← تشبیه)

وجه شبه آمیغی (← تشبیه)

وجه شبه یگانه (← تشبیه)

وجه شبه یگانه‌وار (← تشبیه)

Unity

وحدت

مفهوم وحدت در آثار ادبی، نخستین بار

وحدتهای سه گانه

Three Unities

از اصول کلاسیک (← کلاسیسیسم) و نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) بوده است و منظور از آن وحدت موضوع (عمل)، وحدت زمان و وحدت مکان است. وحدت موضوع آن است که حوادث فرعی و بی ربط و نامتناسب از پیکره اصلی پیرنگ* حذف شود. این وحدت توسط ارسطو مطرح شد. ارسطو در این باره می نویسد که وحدت موضوع فقط با انتخاب یک نفر به عنوان قهرمان* حاصل نمی شود چون در زندگی هرکس حوادث متنوع و مختلفی پیش می آید. وحدت موضوع یعنی آنکه داستان* فقط باید یک حادثه کامل را بیان کند. همه قسمتهای این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشند و چنان با یکدیگر مرتبط باشند که کوچکترین قسمتی از آن را نتوان تغییر داد یا حذف کرد زیرا آن مضمونی (← مضمون) که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد جزو آن مطلب نیست.

وحدت زمان نیز از اشاره ای که ارسطو در کتاب فن شاعری دارد سرچشمه می گیرد: حوادث تراژدی* باید در طول یک شبانه روز رخ دهد و یا حداقل از این حدود تجاوز نکند. نمایشنامه* مطلوب آن است که مدت وقوع حادثه آن تقریباً برابر همان مدتی باشد که برای اجرا لازم است زیرا جادادن حادثه سالها و قرنهای در یک نمایشنامه سه چهار ساعته کاری طبیعی نیست و مغایر با اصل حقیقت نمائی* است. موضوع وحدت مکان را ماگی، منتقد ایتالیائی نظرات ارسطو، (در

سال ۱۴۵۵ م.) از وحدت زمان ارسطو نتیجه گرفت. بنا به استدلال ماگی اگر جا دادن حوادث سالها و قرنهای در یک نمایشنامه جایز نیست، به همین نسبت هم قراردادن مکانهای مختلف و تغییر صحنه های حوادث نمایشنامه (← صحنه نمایش) به خصلت طبیعی بودن تراژدی زیان می رساند.

(ما)

وحدت مکان نیز از اشاره ای که ارسطو به محدودیت مکان می کند نشأت می گیرد. بنابراین اصل که بعدها توسط شعرا و نویسندگان نوکلاسیک بسط یافت حوادث تراژدی باید در مکان ثابتی رخ دهد و از تغییر صحنه اجتناب نمود.

وحدتهای سه گانه، توسط نویسندگان نوکلاسیک در فرانسه و ایتالیا کاملاً رعایت می شد اما در انگلستان این وحدتها جز در موارد بسیار نادر رعایت نشده است. ویلیام شکسپیر عموماً تراژدی های خود را فارغ از قید و بند این وحدتها نوشته است. در تراژدی های او غالباً پیرنگ دوگانه* به جای پیرنگ واحد به کار رفته است، و داستان، حوادث سالهای طولانی و مکانهای مختلف را در برمی گیرد. در این میان نمایشنامه هایی چون کمدی خطاها و توفان از جمله موارد استثنائی به شمار می آیند.

برخی نمایشنامه نویسان معاصر نیز مثل ساموئل بکت ایرلندی و تینسی ویلیامز امریکائی بعضاً این وحدتها را در آثار خود رعایت کرده اند. برای نمونه، در نمایشنامه در انتظار گودو / بکت، زمان به حداقل ممکن تقلیل می یابد یعنی طول زمان نمایش با زمان

حقیقت، خرد، شکوه خطیر و پاکی.
از جمله نویسندگانی که در اشاعه و تکامل
این بینش سهم بسزائی دارند یکی مونتنی
بوده است که مقاله آدمخواران (۱۵۸۰) را
نوشت و دیگری خانم بن، نویسنده رمانس*
اورونکو (۱۶۷۸) می باشد. خانم بن در این
کتاب قهرمان* خود را شخصیتی برمیگزیند
که در عین تعلیم یافتگی، یک وحشی شریف
و اصیل است (یک افریقائی که زبان انگلیسی
و فرانسه یاد گرفته است). او انسانی نیکخو،
جوان، زیبا، و جنگجوی دلاور است.
درونمایه* کتاب بر بیگناهی و معصومیت
قرار دارد و نویسنده به بیان تأثیرات تمدن و
اختراعات بشری می پردازد. کتاب خانم بن به
نحوی فلسفه طبیعت گرایی را که ژان ژاک
روسو، نویسنده فرانسوی مطرح کرد،
پیش بینی می کند. روسو در کتاب امیل این
تأکید بر بازگشت به طبیعت را چنین شرح
می دهد: هر آنچه تازه از زیر دست پروردگار
بیرون باشد خوب است؛ همه چیزها در دست
انسان زوال می پذیرد. این بینش نزد
نویسندگان و شعرای رمانتیک (← رمانتیسیم)
اهمیتی اساسی دارد.
انسدیشه «وحشی ارجمند» از تفکر
مبدأگرایی* و «بازگشت به اصل» نشأت گرفته
است.

وحشی شریف (← وحشی ارجمند)

ورطه (← بن فکنی)

Meter

وزن / بحر

زبان در اجرای شفاهی دارای ضربآهنگ*
است. اگر این ضربآهنگ در انگاره ها و نظم
معینی قرار بگیرد و تکرار شود وزن یا بحر

واقعی حوادث تقریباً برابر است. همچنین
تینسی ویلیامز نمایشنامه گربه روی شیروانی داغ
براساس رعایت وحدتهای سه گانه نوشته
است. (← وحدت)

وحشی ارجمند / وحشی شریف

The Noble Savage

وحشی در لغت کسی را گویند که از مواهب
تمدن بی بهره است و ارجمند در لغت با
ارزش، بزرگوار، گرانمایه، شریف، اصیل و
غنی می باشد. «وحشی ارجمند» در اصطلاح
اشاره به گرایشی دارد که در قرن هفدهم و
هجدهم در حیات فرهنگی و ادبی اروپا
پدید آمد و بیانگر جستجویی است که غرض
از آن احیای پاکی، شکوه، و غنای بکر و تمدن
نیافته اولیه است. اساس این گرایش بر این
اعتقاد استوار است که در زمانهای اولیه و
شرایط آزاد بدوی انسانهای بیگناهی همچون
آدم و حوا می زیسته اند. همانگونه که میلتن
در بهشت گمشده گوید:

Two of far nobler shape erect and tall,
Godlike erect, with native honour clad
In naked majesty seemed lords of all,
And worthy seemed, for their looks divine
The image of their glorious maker shone,
Truth, wisdom, sanctitude severe and pure.

دو تن با هیتی بس شریف تر سرفراز و قد
افراشته.

خداگونه سرافراز، پوشیده در بزرگی
مادرزاد.

در شکوهی برهنه که به نظر صاحبان
همه چیز می رسیدند

و بنظر شایسته بودند [که چنین باشد]، چرا
که ظاهر الهی شان تصویر آفریدگار
عظیم الشان خود را نشان می داد، [تصویری از]

به حسب یکی از خواص چهارگانه یعنی ضرب، کمیت یا امتداد، آهنگ، و طنین حاصل می‌شود، پس می‌توان چهار نوع وزن ایجاد کرد از این قرار:

- وزن ضربی*: از نظم اصوات و به حسب شدت و ضعف آنها ایجاد می‌شود.

- وزن کمی*: یا امتدادی که آن را در اصطلاح فارسی و عربی عروضی خوانند و در آن نظم اصوات بر حسب امتداد زمانی آنها تعیین می‌شود.

- وزن آهنگی: اصوات به موجب زیری و بمی آنها تنظیم می‌شود. این وزن خاص پاره‌ای زبانهای تک‌هجاء*ئی و صرف‌ناپذیر شرق آسیا مثل چین است.

- وزن طنینی: که در آن نظم به حسب زنگ و طنین اصوات ایجاد می‌شود. وزن آهنگی و وزن طنینی هر دو از اوزان کیفی (qualitative) هستند. (وشف)

دکتر سیروس شمیسا در تقسیم‌بندی دیگری انواع وزن را در زبان‌های مختلف چنین نامگذاری کرده است:

- وزن عددی (numerical): مبتنی بر تساوی تعداد هجاها در هر مصراع* است مثل وزن اشعار فرانسوی، ایتالیائی و اسپانیائی.

- وزن تکیه‌یی (accentual): مبتنی بر تکیه‌ئی است که بر هجاها واقع می‌شود: وزن اشعار انگلیسی و آلمانی. (- وزن ضربی)

- وزن کمی (quantitative): مبتنی بر امتداد زمان یعنی کوتاهی و بلندی هجاهاست: وزن شعر فارسی، عربی، سانسکریت، یونان باستان و لاتین.

- وزن نواختی (tonic): مبتنی بر زیری و بمی

پدید می‌آید. ضرب‌آهنگ ویژگی طبیعی کلام شفاهی است اما تنظیم آن در قطعات معین و منظم وزن را می‌سازد که خصوصیتی ریاضی و خارجی است و به زبان افزوده می‌شود تا زبان نثر* را به شعر* (نظم*) تغییر دهد. به عنوان مثال اگر کسی در زبان فارسی بگوید «هر کسی از ظنّ خود یار من می‌شود.» در بیان این جمله تلاشی جهت تطبیق کلمات و اجزاء با الگوی خاصی انجام نیافته است و گوینده صاحب زبان بر اثر آشنائی طبیعی با ساختار* جمله فارسی و کوتاهی و بلندی کلمات آن را به سیاق معینی بیان می‌کند. اما چنانچه همین جمله به گونه‌ای بازسازی شود که اجزاء آن با حفظ تساوی کوتاهی و بلندی هجا*ها بین کلمات جمله با این ارکان (- رکن) در سه گروه «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» جای بگیرد «هر کسی از ظنّ خود شد یار من» در این کار نوعی دخل و تصرف آگاهانه و ارادی اعمال کرده است که حاصل آن دادن وزن به کلام است.

دکتر پرویز ناتل خانلری در کتاب وزن شعر فارسی وزن را نوعی تناسب در اصوات می‌نامد که «معیار سنجش موسیقی شعر است، و تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. وقتی تناسب در مکان رخ دهد آن را قرینه گویند و اگر در زمان واقع شود وزن می‌خوانند. به سخن دیگر چون هر حرکتی با ایقاع* همراه است، اگر این ایقاع تحت ضابطه‌ای معین و در محدوده یک الگوی ثابت واقع شود اصوات تابع نظم می‌شود که حاصل آن وزن است. حال چون وزن موجود نظمی در اصوات است و این نظم

نمونه

از شعر انگلیسی: (U علامت هجای بدون
تکیه و / علامت هجای تکیه دار است)

The cur / few tolls | the knell / of par /
ring day. |

the low | ing herd | wind slow | ly oer | the lea,
(Thomas Gray: "Elgy written in a country
church yard")

واحد تعیین وزن در شعر فارسی و عربی
اجزاء عروضی یا افعیل است که خود حاصل
ترتیب و توالی سبب، وتد، و فاصله می باشد.
(- رکن) عدد این اجزاء که با ترکیبات سه
حرف «ف، ع، و» بدست می آیند بالغ بر ده
جزو است. این ده جزو در ترکیب با یکدیگر
اوزان شعر فارسی را تشکیل می دهند. این
اوزان به حدود ۳۰۰ می رسد اما رایج ترین آنها
۳۱ وزن است. گفتمنی است که در عروض
سنتی برای هر گروه از اوزان بر حسب جزو
عروضی (افعیل) تشکیل دهنده آنها نامی
نهاده اند. برخی از این اوزان پر کاربرد بدین
قرارند:

- هزج: وزن های مبتنی بر مشتقات رکن
«مفاعیلن» (شامل وتد مقرون + دو سبب
خفیف هه اه اه یا چهار هجای کوتاه و بلند
---U).

- مضارع: وزن های مبتنی بر تناوب مشتقات
دو رکن «مفاعیل و فاعلات» (شامل وتد
مقرون + سبب خفیف + سبب ثقیل / سبب
خفیف + وتد مقرون + سبب ثقیل
هه اه اه اه اه یا دو جزو چهار هجائی:
U-U-U-U)

- رمل: وزن های مبتنی بر مشتقات رکن

اصوات یا هجاهاست: وزن شعر چینی و ویتنامی.
وزن های تکیه‌نی و نواختی به علت آنکه
عامل مؤثر در تشکیل وزن، نحوه تلفظ یا
کیفیت ادای هجاهاست، اوزان کیفی نامیده
می شوند. (آبوق، مصر ۱۲-۱۳)

عامل مؤثر در تشکیل وزن، هجا یا سیلاب
کلمات است. همانطور که از دو تقسیم بندی
بالا برمی آید در بعضی زبان ها وزن بر حسب
تعداد هجاها و در بعضی دیگر بر حسب نحوه
تلفظ هجاها محاسبه می شود، اما عامل
مشترک در بین هر دو گروه، عامل هجا یا
سیلاب است. براین اساس در شعر کلاسیک
(- کلاسیسیسم) فارسی باید تمام
مصراع های یک شعر از تعداد معینی هجای
کوتاه و بلند در نظمی متکرر تشکیل شده
باشد. پس وقتی دو یا چند قرینه سخن فارسی
هم از جهت تعداد هجا برابر باشند و هم از
حیث آنکه هجاهای کوتاه و هجاهای بلند به
ترتیب در مقابل یکدیگر قرار گرفته باشند، آن
قرینه ها را هم وزن می نامند. در شعر انگلیسی
که وزن آن تکیه‌یی است قرینه هائی را هم
وزن می خوانند که هم از جهت تعداد هجا
برابر با یکدیگر باشند و هم از حیث آنکه
هجاهای تکیه دار و بدون تکیه به ترتیب در
مقابل یکدیگر قرار داشته باشند.

نمونه از شعر فارسی:

به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد
(U هجای کوتاه، - هجای بلند)

ب ن ا م ح د ا و ن د ج ا ن و خ ر د
U - - U - - U - -
ک ز ی ن ب ر ت ر ا ن د ی ش ب ر ن گ ذ ر د
U - - U - - U - -

«فاعلاتن» (شامل سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف اهه اهه یا یک جزو چهار هجائی -U--)

-غریب: وزن‌های مبتنی بر دو بار مشتقات فاعلاتن و یکی از مشتقات مستفع لن (سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف: دو بار + سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف اهه اهه اهه اهه اهه اهه یا سه جزو هر کدام چهار هجا -U-- (دو بار) + -U--)

-خفیف: وزن‌های مبتنی بر تناوب مشتقات دو رکن «فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن» (شامل: سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف / سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مقرون / سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف اهه اهه اهه اهه اهه اهه یا سه جزو هر کدام چهار هجا -U--U--U--U--)

-رجز: وزن‌های مبتنی بر تکرار مشتقات رکن مستفع لن (سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مقرون اهه اهه یا چهار هجا -U--)

-بسیط: وزن‌های مبتنی بر تکرار متناوب مشتقات دو جزو مستفع لن فاعلن (سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مقرون / سبب خفیف + وتد مقرون اهه اهه اهه یا دو جزو چهار هجائی و سه هجائی -U--U--)

چنانچه هر یک از این وزن‌ها از ارکان (افاعیل) یکسان درست شوند متفق الارکان، و اگر از ارکان (افاعیل) مختلف درست شوند یعنی ارکان در یک مصراع یک در میان تکرار شوند، مختلف الارکان یا متناوب الارکان نامیده می‌شوند.

بسامد ارکان در هر مصراع بین ۲ تا ۴ مرتبه است.

بر حسب اینکه در هر مصراع ۲ یا ۳ یا ۴

جزو عروضی وجود داشته باشد، بترتیب در ادامه نام وزن، کلمه مربع (چهار جزو در بیت*)، مسدس (شش جزو در بیت)، و مثنی (هشت جزو در بیت) ذکر می‌شود.

پرکاربردترین اوزان شعر فارسی بیست و نه وزن است که آنها را می‌توان بر مبنای نظم میان هجاهای کوتاه و بلند به نه گروه، هر یک شامل ۲ یا ۳ وزن، و شش تک وزن دسته‌بندی نمود:

گروه یک:

۱- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (رمل مثنی سالم)

|--U--|--U--|--U--|---U--|--U--|

هرچه گوئی از بهانه «لَأُتْلِمَ لَأُتْلِمَ»

کار دارم من به خانه «لَأُتْلِمَ لَأُتْلِمَ»

۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مثنی محذوف)

|--U--|--U--|--U--|---U--|

حبذا بزمی کزو هر دم دگرگون زیوری

آسمان بر عالمی بندد زمین بر کشوری

۳- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف - وزن مثنوی)

|--U--|--U--|--U--|

هر کسی از ظن خود شد یار من

از درون من نجست اسرار من

گروه دو:

۱- فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (رمل مثنی مخبون)

|--UU--|--UU--|--UU--|

نظر آوردم و بردم که وجودی به تو ماند

همه اسمند و تو جسمی، همه جسمند و تو روحی

سعدی

۲- فعلاتن فعلاتن فعلاتن فععلن (رمل
مثنی مخبون محذوف)

|--UU|--UU|--UU|--UU|

نه من خام طمع عشق تو می ورزم و بس
که چو من سوخته در خیل تو بسیاری هست
سعدی

۳- فعلاتن فعلاتن فععلن (رمل مسدس
مخبون محذوف)

|--UU|--UU|--UU|

بت خود را بشکن خوار و ذلیل
نامور شو به فتوت چو خلیل
جامی

گروه سه:

۱- مفتعلن مفتعلن مفتعلن (رجز مثنی
مطوی)

|--UU|--UU|--UU|

عشق تو بر بود ز من مایه مایی و منی
خود نبود عشق تو را چاره ز بی خویشنی
سنائی

۲- مفتعلن مفتعلن فاعلن (سریع مسدس
مطوی مکشوف)

|--U|--UU|--UU|--UU|

دانه چو طفلی است در آغوش خاک
روز و شب این طفل به نشو و نماست
پروین اعتصامی

۳- مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (منسرح
مثنی مطوی مکشوف)

|--U|--UU|--U|--UU|

گونئی بط سفید جامه به صابون زده است
کبک دری ساق پای در خون زده است
منوچهری

گروه چهار:

۱- مستفعل مستفعل مستفعل فعل لن -
مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (هزج مثنی
اخر ب مکفوف محذوف)

|--U|U--U|U--U|U--|

تا کی به تمنای وصال تو یگانه
اشکم بود از هر مژه چون سیل روانه
شیخ بهائی

۲- مستفعل مستفعل مستفعل فعل = مفعول
مفاعیل مفاعیل فعل (هزج مثنی اخر ب
مکفوف محبوب)
(وزن رباعی* و از خوشترین اوزان شعر
فارسی)

تقدیر که بر کشتنت آزرم نداشت

بر حسن جوانیت دل نرم نداشت

۳- مستفعل مفعولن مستفعل مفعولن =
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (هزج مثنی
اخر ب)

|U--|---U|U--|

وقتی دل سودائی می رفت به بستانها
بی خویشتم کردی بوی گل و ریحانها
سعدی

گروه پنج:

۱- مستفعل مفاعل مستفعل فعل = مفعول
فاعلات مفاعیل فاعلن (مضارع مثنی اخر ب
مکفوف محذوف)

|--UU|--UU|--UU|--UU|

امروز رُوز شادی و امسال سال گل
نیکوست حال ما، که نکو باد حال گل
مولانا

۲- مستفعلن مفاعل مفعولن = مفعول
فاعلات مفاعیلن (مضارع مسدس اخر ب
مکفوف)

|---U|U-U-|U---|

ای آنکه غمگینی و سزاواری
و ندر نهان سرشگ همی باری

رودکی

۳- مستفعّلن فعولن مستفعّلن فعولن =
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع
مثنی اخرب)

|---U-|U---|---U-|U---|

ای باد بامدادی خوش می روی به شادی
پیوند روح کردی پیغام دوست دادی

سعدی

گروه شش:

۱- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
(هزج مثنی سالم)

|---U|---U|---U|---U|

اگرم باز آمدی محبوب سیم اندام سنگین دل
گل از خارم برآوردی و خار از پا و پا از گل

سعدی

۲- مفاعیلن مفاعیلن فعولن (هزج مسدس
محذوف)

|---U|---U|---U|

الهی سینه ای ده آتش افروز
در آن سینه دلی وان دل همه سوز

وحشی

گروه هفت:

۱- فعولن فعولن فعولن فعولن (مقتارب
مثنی سالم)

|---U|---U|---U|

به سبزه درون لاله نو شکفته
عتیق است گوئی به پیروزه اندر

فرخی سیستانی

۲- فعولن فعولن فعولن فعل (مقتارب

(مثنی محذوف)

|-U|---U|---U|---U|

مگردان سر از دین و از راستی
که خشم خدا آورد کاستی

فردوسی

پُرکاربردترین وزن در مثنوی * حماسی *
است.

گروه هشت:

۱- مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن (مجتث
مثنی مخبون محذوف)

|---UU|---U-U|---UU|---U-U|

(گروه هشت):

هزار جهد بکردم که سرّ عشق بپوشم
نبود بر سر آتش میسرم که نجوشم

سعدی

۲- مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعّلن (مجتث
مثنی مخبون محذوف)

|---UU|---U-U|---UU|---U-U|

به حسن و خلق و وفا کس به یار ما نرسد
ترا درین سخن انکار کار ما نرسد

حافظ

این وزن پرکاربردترین وزن شعر فارسی
است.

گروه نه:

۱- مستفعّل فاعلات مفعولن = مفعول
مفاعیلن مفاعیلن (هزج مسدس اخرب
مقبوض)

|---UU|---U-U|U---|

از کرده خویشتن پشیمانم
جز توبه ره دگر نمی دانم

مسعود سعد سلمان

۲- مستفعّل فاعلات فع لن = مفعول

مفاعِلن فعولن

(هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)

U-- U-U-U -U-

لاف از سخن چو در توان زد

آن خشت بود که پر توان زد

نظامی

تک وزن‌ها:

فعلاتن مفاعل فعلن (خفیف مسدس

مخبون محذوف)

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (منسرح مثنی

مطوی منحور)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(رجز مثنی سالم)

فاعلات فاعلاتن فاعلات فاعلاتن (رمل

مثنی مشکول)

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (رجز

مثنی مطوی مخبون)

مفعول مفاعیل فاعلاتن (قریب مسدس

اخرب مکفوف)

تنوعات وزنی در شعر فارسی با تغییر در

پایه‌های هر یک از بحور اصلی حاصل

می‌شود که به این تغییرات در اصطلاح ادب،

زحاف و زحافات گویند. بحری که پایه‌های

اصلی در آن حاضر باشد، بحر سالم* و آن که

پایه‌هایش تغییر کرده باشد مزاحف* نامیده

می‌شود.

وزن شعر فارسی تا پیش از آشنائی ایرانیان

با علم عروض، هجائی بوده است و تا مدتها

پس از اسلام در بین ایرانیان رواج داشته است

مثلاً در اشعار کیخسرو، چهرآزاد، اردشیر

پاپکان، اشعار ده هجائی کردی، شعر یزیدبن

مفرغ، شعر طاهر ذوالیمینین، فهلویات* پس

از اسلام و بسیاری دیگر. برای نمونه قسمتی

از شعر هفت هجائی ایاتکازریران در زیر نقل

می‌شود: (با ترجمه)

فرتاک این هم بٹ کوپند

(فردا این دو دسته فرو کوپند)

تک پوتک او وراژ بو وراژ

(دلیر به دلیر و گراز به گراز

وس مات اپاک، پوهرائی پوهر

(بس مادر پسردار بی پسر)

وس پوهرائی، اپیتیر

(بس پسر بی پدر)

وس برات اپی برات

(بس برادر بی برادر)

او و من کن می‌شوی او مند

(و بس زن شویمند)

کی شان اپی شوی بوند

(که آنان بی شوی شوند.)

بنا به عقیده عده‌ای از محققان، پس از

آشنائی ایرانیان با علم عروض، وزن کمی و

عروضی جایگزین وزن هجائی شد. ظاهراً

مؤسس و بنیانگذار علم عروض مردی از

اهالی مکه به نام خلیل بن احمد بوده است. اما

بهار ضمن رد این ادعا چنین استدلال می‌کند

که شعر در ایران از شعر هجائی و بی‌قافیه* یا

شعر سپید* آغاز شده است. بعدها هجاها از

بلند و کوتاه و وسط، بدون قید و نظم قرار

گرفت. اما در نتیجه تطوری دیگر هجاهای

بلند در برابر هجاهای بلند، هجاهای کوتاه و

وسط در برابر هجاهای کوتاه و وسط گذاشته

شد. این تغییرات از تصنیفها (← تصنیف) و

ترانه‌های عامیانه (← ترانه، ترانه عامیانه) و

ملی‌هشت هجائی در عهد ساسانی سرچشمه

وزن فشار تلفظ، هر سطر معمولاً از چهار هجای قوی و تعداد نامعینی هجای ضعیف تشکیل می‌شود. این نوع وزن هنوز هم در اشعار کودکان (← شعر کودکان) انگلیسی رواج دارد. علاوه بر این، کالریج شاعر رمانتیک (← رمانتیسیم) نیز بار دیگر آن را به عنوان وزنی مصنوع و ادیبانه در شعر "Christable" احیا کرد.

اما در شعر انگلیسی جدید، وزن شعر از نوع ضربی است. در این نوع وزن، هم هجای محکم و هم هجای ضعیف هر دو در تقطیع* به شمارش در می‌آیند.

در عروض انگلیسی اوزان شعر بر حسب تکرار پایه‌های (ارکان) ششگانه زیر درست می‌شوند:

آیمیک / U iamb مثل: cōntról

تروکی / U Trochce مثل: stúpíd

داکتیل / U U dactyl مثل: clúmsínēs

آنایست / U U anapest مثل: cōntrādíct

اسپاندی // spondee مثل: snów stórm

پیریک U U pyrrhiē

نامگذاری اوزان شعر در انگلیسی بر حسب عدد هر یک از این پایه‌ها در هر سطر شعر صورت می‌گیرد:

یک رکنی monometer

دو رکنی dimeter

سه رکنی trimeter

چهار رکنی tetrameter

پنج رکنی pentameter

شش رکنی hexameter یا Alexandrine

هفت رکنی: معمولاً به دو سطر چهار و سه

رکنی شکسته می‌شود heptameter

گرفت و بدین ترتیب شعر عروضی پدید آمد. (بواف)

در شعر آزاد* نیمائی، به جای وزن عروضی که بر تساوی پایه‌ها استوار است، وزن شکسته به کار می‌رود. در این نوع وزن که مأخوذ از وزن عروضی است، شاعر مقید به تساوی طولی مصرعها نیست بلکه هر کجا احساس و آهنگ درونی شعر ایجاب کند مصراع را تمام می‌کند و خود را مقید به رعایت پایه‌های مساوی در همه مصرعها نمی‌کند (شبد) برای نمونه در این سطرها:

می‌تراود مهتاب (فاعلاتن فع لات)

می‌درخشد شبتاب (فاعلاتن فع لات)

نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک (فاعلاتن فعاتن فعاتن فعلات)

غم این خفته چند (فعلاتن فعلات)

خواب در چشم ترم می‌شکند. (فاعلاتن فعاتن فعطن).

این شعر در شاخه مخبون بحر رمل است با این تفاوت که هر کجا حرف شاعر تمام شده مصراع هم تمام شده است. در نتیجه ارکان فاعلاتن فعاتن فعلات به تناسب حرف و احساس در هر سطر به تعداد نامعینی آورده می‌شود. به همین علت می‌توان گفت شعر نو به نحوی تابع وزن عروضی است.

(بونی)

وزن در شعر انگلیسی قدیم و قرون وسطی، وزن شدت تکیه (strong stress) بوده است یعنی در تقطیع* فقط فشار تلفظ قوی به حساب آورده می‌شد. این نوع وزن پس از غلبه نورمن‌ها در قرن یازدهم و تحت تأثیر شعر مقفی و ضربی هجائی آنان از بین رفت. در

هشت رکنی octameter

بنابراین وزن سطری که از دو پایه iamb تشکیل شده یعنی چهار هجا دارد iambic dimeter و وزن سطری که از پنج پایه آیمب تشکیل شده iambic pentameter نامیده می‌شود. آیمب پنج پایه رایج‌ترین وزن در زبان انگلیسی است و به زبان گفتار نزدیک است.

طبق این جدول در شعر انگلیسی امکان $6 \times 8 = 48$ وزن وجود دارد که البته تعداد محدودی از این اوزان مورد استفاده قرار می‌گیرند.

در شعر انگلیسی چون تکرار یکنواخت پایه‌ها موجب مکانیکی شدن وزن شعر می‌شود، چند مکانیسم جهت اجتناب از این یکنواختی و برای ایجاد دگرگونی و تنوع (variation) در وزن شعر در اختیار شاعر قرار دارد:

الف) جایگزینی (substitution): در این حالت گاه پایه دیگری غیر از پایه غالب جایگزین پایه اصلی شعر می‌شود. جایگزینی هم مانع از مکانیکی شدن وزن شعر می‌شود و هم باعث برجسته سازی جزء خاصی در سطر شعر می‌گردد که معمولاً به دلیل اهمیتی که دارد توجه ما را جلب می‌نماید. برای نمونه در شعر «اندی میون» / جان کیتز، سطور ۲ و ۳:

Ä thing | öf béau | tÿ is | ä jöy | för é vër: |
 Its lövc | ð nöss | in créas ës; // ít | wíll nèv èr |
 Päss in | tò nòth | ñg nöss, | // bútt stíll | wíll kéep |
 Ä bów | èr quí | èt för ùs, // änd | ä sléep |
 Füll öf | swéet dréams, | änd héalth, | änd quí | èt
 bréath ñg. |

پایه اول سطر ۳ به جای آیمبیک، تروکی

است یعنی کلمه Pass. تکیه می‌گیرد. این تکیه تأکید مضاعفی است متناسب با مضمون* شعر که بر گذرا بودن یا ماندگاری چیزی استوار است.

ب) اضافه کردن یک هجای بدون تکیه در آخر سطر که در این صورت گفته می‌شود سطر شعر دارای پایان مؤنث (feminine ending) است. مثل پایه آخر در سطر دوم شعر بالا. پایه‌های پایانی سطور ۱ و ۳ چون با هجای تکیه‌دار تمام شده‌اند، دارای پایان مذکر یا (masculine ending) است.

ج) وارونگی (inversion): گاه در شروع یک سطر، پایه به حالت عکس تبدیل می‌شود یعنی اگر پایه‌ها عموماً آیمب است در ابتدای سطر دوم نخستین پایه به تروکی تبدیل می‌شود. مثل سطر ۳ از شعر بالا.

در نظریه‌های صورت‌نگرایان (→ صورت‌نگرائی روسی)، یا کوبسن وزن شعر کلاسیک انگلیسی را از منظر تناسب چنین توصیف می‌کند: دو عامل ساختاری ساختار* وزن انگلیسی را توجیه می‌کند: اول آنکه هر سطر شامل تعداد معینی هجا است که این تعداد متناسب با نوع شعر تفاوت می‌کند. در این حالت ساختار نحو*ی جمله به گونه‌ای مرتب می‌شود که حدود نحوی اصلی در هجای دهم واقع می‌گردد. بیت* مقفی (← قافیه) با تقویت پایانه‌های هر سطر یک تساوی مضاعف به شعر می‌بخشد. دوم قاعده‌مندی حضور هجاهای قوی یا غالب در هر سطر و تعداد هجاهای ضعیف بین این هجاهای غالب. در نتیجه در هر سطر از نظم، یک توالی از کلمات در هماهنگی با قواعد

تکیه شدت انتخاب می شود که هجاها را در جایگاه وزنی پیش بینی شده ای قرار می دهند. حال وقتی حرکتی خارج از این قاعده رخ دهد (تنوع یا دگرگونی)، باید آن را معنی دار تلقی کرد. برای نمونه وقتی الکساندر پوپ در بیتی می گوید:

"When Husbands or when lap dogs breath their last"

طوری این کلمات را آرایش می دهد که تکیه شدت بر or قرار نگیرد و بر کلمات محوری یعنی husbands-lapdog واقع شود و بدین ترتیب نوعی نوازی هم نشین (syntagmatic) می آفریند. این نوازی هم نشین بین دو کلمه مزبور موجب می شود که ما در پی یک رابطه جانشینی (paradigmatic) بین آنها باشیم و آنها را از نظر معنی، مساوی تلقی کنیم.

وزن در شعر فارسی تا قرن بیستم از مؤلفه های اصلی شعر محسوب می شده است. اما با ابتکار نیمایوشیخ و از رهگذر تأثیر شعر رمانتیک اروپا، نگرش تازه ای نسبت به چگونگی وزن در شعر پدید آمد. نیمایوشیخ با طرح ارتباط زیباشناسیک (← زیباشناسی) بین قالب و محتوای شعر رعایت وزن با نگرش سنتی را برای بیان معانی و مضامین تازه مناسب نمی دانست و بر این عقیده بود که تعداد پایه ها یا افاعیل عروضی در هر سطر شعر باید متناسب با حرف و احساس آن سطر باشد (بوین). این نگرش در حقیقت عامل کنترل کننده وزن را به جای آنکه از بیرون و توسط قوانین معین عروضی قرار دهد، زائیده طبیعت درونی شعر می داند.

البته توجه به تناسب بین وزن شعر با مضمون نکته تازه ای نبوده است زیرا قالب های وزن شعر فارسی با مضمون شعر به طور کلی مرتبط بوده است. از اینرو حماسه* به دلیل ضربآهنگ هیجانی و پرشور در بحر رمل گفته می شود حال آنکه مراثی (← مرثیه) در بحر دیگری است. اما ابتکار نیما در آنست که حدود این تناسب را محدود به قالب* های شناخته شده وزن نمی کند و عنان الگوی وزن را در اختیار جریان احساس و مضمون و می نهد و به نوعی تکررگرایی در قالب های وزن می رسد.

پس از نیمایوشیخ، شعرای ایرانی دست به تجربه های تازه ای در زمینه وزن شعر زدند که عمدتاً تحت تأثیر تجربه های شعر در غرب انجام گرفته است. پیدایش شعر آزاد، شعر منثور و شعر سپید از جمله این نوآوری ها به شمار می آیند.

در شعر انگلیسی سابقه بحث در باب تناسب میان قالب وزن و مضمون شعر به هوراس رومی می رسد. دیدگاههای او در رساله هنر شاعری (Ars Poetica)، در واقع بازتاب تفکر بلاغیون روم و یونان باستان است. بنا به این دیدگاه حسن تناسب* ایجاب می کند که هر نوع ادبی (ژانر*) وزن خاص خود را داشته باشد. از اینرو وزن هفت پایه را برای اشعار حماسی و قهرمانی، و وزن آیمپیک شش پایه را برای تراژدی*، کمدی*، و هجو* مناسب می داند.

در دوران رنسانس* سر فیلیپ سیدنی، منتقد صاحب نام، این عقیده را که وزن مؤلفه شعر است رد کرد و معتقد بود شعریت سخن

تکیه‌ها استوار است و تعداد تکیه‌ها متغیر است. هجاهای سنگین را می‌توان در صورت بروز تغییر در تعداد هجاهای سبک ثابت نگاهداشت. نظم شعر در انگلیسی تابع الگوی وزن ضربی است. در رایج‌ترین قالب *های وزن انگلیسی تعداد هجاها اعم از سبک یا سنگین در هر پایه * ثابت است. برای نمونه:

The cur few tolls the knell of parting day
(Thomas Gray: "Elegy in a Country Church Yard")

این سطر از پنج پایه iambic تشکیل شده و هر پایه به طور منظم یک هجای سبک (U) و یک هجای سنگین (/) دارد. (← وزن)
وزن طنینی (← وزن)
وزن عددی (← وزن)

Quantitative Meter

وزن کفی

کمی مأخوذ از کمیّت به معنی چندی، تعداد، اندازه و مقدار است. وزن * کمی آن است که اساس آن بر امتداد هجا * ها قرار دارد یعنی طول زمانی تلفظ هجا. وزن شعر * فارسی یعنی وزن عروضی، کمی است. در زبانهای اروپائی نیز، اشعار لاتینی و یونانی دارای وزن کمی می‌باشند. در زبان انگلیسی کاربرد وزن کمی نادر و تقریباً ناموفق است. نمونه‌ای از کاربرد وزن کمی در نظم * انگلیسی، دو سطر زیر است:

All trave / lers do/gladly re/port great/paris
of U/lysses. For that he/knew many / men's
man/ners and / saw many / cities.

(Roger Ascham / Schoolmaster)

(- هجای طولانی و U هجای کوتاه)

متکی به وزن و قافیه نیست. در بین نظریه‌پردازان رمانتیک دو عقیده راجع به وزن جریان داشت: گروهی مثل ویلیام وردزورث و ساموئل کالریج آن را از ضروریات شعر می‌دانستند حال آنکه شلی چون سر فیلیپ سیدنی، شعریت سخن را متکی به مؤلفه وزن نمی‌دانستند. از این دوران و با پیدایش نهضت * هائی چون سمبولیسم * (اواخر قرن نوزدهم) و ایماژیسم * (اوایل قرن بیستم) و سوررئالیسم * نقش وزن با رویکردها و چالش‌های تازه‌ای روبرو گردید که در نهایت منجر به حذف آن در شعر آزاد * منشور گردید. در اینگونه اشعار، ایقاع طبیعی زبان به جای الگوهای سنتی وزن اساس موسیقی شعر واقع می‌شود.

بطور کلی شاعر برای آنکه بین الگوهای وزنی و مطلب خود سازگاری برقرار سازد غالباً قواعد دستوری، تلفظی و املائی را فدای وزن می‌کند.
وزن آهنگی (← وزن)
وزن تکیه‌ای (← وزن)
وزن سالم (← بحر سالم)
وزن شدت تکیه (← وزن)

Accentual Meter

وزن ضربی

نوعی وزن * است که الگوهای آن بر مبنای تکیه * کلمات استوار است. براین اساس، هجاهای * سنگین و سبک هر دو در محاسبه منظور می‌شوند.

تفاوت وزن ضربی با وزن هجائی * در آن است که وزن هجائی براساس تعداد هجاها محاسبه می‌شود و تعداد هجا در هر سطر ثابت است؛ اما وزن ضربی براساس تعداد

آگاهانه و با توجّه به شعر فرنگی کوشیده‌اند که اشعاری در این وزن بسرایند. نخستین تجربه را در این زمینه میرزا حبیب اصفهانی انجام داده است. وی شعری با عنوان «خوان سپاس» دارد که در وزن هجائی سروده است و قسمتی از آن به طور نمونه در زیر نقل می‌شود:

(۱)

گاهست که پاس و سپاس آریم
زین بزم سترک هنرمندان
وامی است گذار که بگزاریم
این وام همی زین دندان

(۲)

بزمی است همایون و شاهانه
در وی ز هنر و رُو فرزانه
چندان که ندانیم بُد یا نه
در بزمگه خرد یونان

=

با این نظام هجائی ---UU-UU--

پس از او، یحیی دولت آبادی در حدود سال ۱۳۳۰ ه. ق. شعری با عنوان «صبحدم» به وزن هجائی سرود که سه مصراع (← مصراع) نخست آن از دوازده هجا و دو مصراع آخر از هشت هجا تشکیل شده است:

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کج دار و مریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار
نه مست بودم نه هوشیار

معروفترین شاعری که بیش از دیگران به سرودن شعر هجائی همت گماشته است، ظاهراً ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی است که

برخی از شعرای دوران الیزابت* مثل سیدنی و اسپنسر اشعاری به این وزن سروده‌اند. بعدها کالریج، تنی سون، لانگ فلو و رابرت بریجز نیز این وزن را تجربه کردند. اما متغیّر بودن طول زمان هجاها و خصیصه ضربی بودن زبان انگلیسی مانع از به کارگیری موفقیت‌آمیز وزن کمی در این زبان می‌شود.

(← وزن)

وزن هجائی Syllabic Meter

نوعی وزن* است که در آن اساس به جای امتداد هجاها یا تکیه شدت، بر تعداد هجاهای هر مصراع* قرار دارد.

وزن شعر ایرانیان پیش از اسلام و حتی تا مدّت‌ها پس از اسلام هجائی بوده است. به عنوان نمونه قسمتی از شعر ایاتکار زریران که به زبان پهلوی سروده شده و از جمله اشعار هفت هجائی است، در زیر نقل می‌شود.

گویند جاماسب ی بیتاش:

(گویند جاماسب حکیم):

او وه کی اچ مات نی زات،

(آن کس که بهتر از مادر نژاد)

ایوب چون [اچ مات] زات مرد

(یا چون [از مادر] زاد بمرد)

ایسوب اچ اپـرنایی

(یا از جوانی و برناییگی)

گیه، او پتمان نی رسید.

(به سر حد کمال نرسید).

والخ...

(براف)

پس از اسلام وزن هجائی در شعر ادامه نیافت اما در دوره معاصر، بعضی از شعرا

سابقه وقایع نگاری در غرب به روم باستان می رسد. در قرون وسطی نیز وقایع به شکل نظم* یا نثر* ضبط می شد که بعدها توسط مورخین به صورت منابع مهمی مورد استفاده قرار گرفتند. از نمونه های وقایع نگاری قدیم می توان تاریخ مذهبی به قلم بید مربوط به قرن هشتم میلادی و وقایعنامه انگلوساکسون را که در قرن دوازدهم میلادی و در زمان شاه آرتور نوشته شده است، نام برد. کتاب اخیر، اثری مشهور است که رویدادهای انگلستان را از ابتدای ورود مسیحیت به این سرزمین تا نیمه قرن دوازدهم دربرمی گیرد. تفاوت وقایع نگاری با تاریخ در آنست که تاریخ نویسی توأم با ارزشیابی و بررسی وقایع است اما در وقایع نگاری ضبط و ثبت حوادث به صورت فهرست وار و بدون ارزشیابی یا بیان عقیده انجام می شود.

در زیر ترجمه قسمتی از وقایعنامه انگلوساکسون به عنوان نمونه نقل می شود:

سال ۸۹۳

در این سال یعنی دوازده ماه پس از آنکه دانمارکی ها در ناحیه کینت دژی بزرگ ساختند، قبایلی که در نارتمبریا و ایست انگلیا مسکن کرده و با آلفرد پیمان صلح بسته و شش نفر از معروفین خویش را گروگان داده بودند فرصت جست هروقت سپاه دانمارکی ها به تاخت و تاز می پرداختند آنها نیز به غارت و یغما دست می زدند. آلفرد پادشاه سپاهی جمع کرده و برای مقابله با آنها حرکت نمود و میان دو سپاه دانمارکی ها اردو زد. انتخاب این مکان بدان جهت بود که اگر یکی از دو سپاه به جنگ مصمم شود آلفرد به

در دیوان خود که بین سالهای ۱۹۵۴-۱۹۲۵ سروده است، سی شعر به این وزن دارد. اما به طور کلی، وزن هجائی نتوانسته است چندان توفیقی در شعر فارسی به دست بیاورد.

(مش)

در شعر انگلیسی شعرائی چون درایدن، الکساندر پوپ، و ساموئل جانسون کاملاً پایبند به رعایت تعداد ثابت هجاها در وزن آیمیک پنج پایه (– وزن، پایه) بوده اند.

بعدها عنوان هجائی برای اشعاری به کار رفت که در فاصله دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ سروده شد و به طور کلی وزن آنها بر مبنای شمارش هجاهای هر سطر محاسبه می شد. از جمله مشهورترین شعرای معاصر انگلیسی که اشعاری به وزن هجائی سروده اند و ه آدن را می توان نام برد.

وضعیت نغونج (– هرم فرتیاگ)

Chronicle

وقایع نگاری

در لغت به معنی شغل و عمل وقایع نگار است و وقایع نویس یا خبرنگار یا اخبار نویس کسی است که وقایع و سرگذشت سلطنت را می نویسد و ضبط می کند. وقایع نگاری در زمان صفویه از مصادر و ارباب مناصب مهم به شمار می رفت و در غیبت وزیر اعظم، امور مربوط به او را انجام می داد. برای نمونه می توان تذکره الملوک و سازمان حکومت صفویه را نام برد.

واژه فرنگی chronicle از زبان یونانی اخذ شده است که «زمان» معنی می دهد. این اصطلاح به ثبت وقایع و حوادث به ترتیب زمان اطلاق می شود و غالباً در زمان وقوع حوادث نوشته می شود.

«شعر و موسیقی» / دکتر مهدی فروغ).

در شعر کهن انگلیسی جای این وقفه ثابت بوده است و هر سطر شعر به واسطه وقفه دو نیمه تقسیم می‌شد، مثل این سطور:

Da waes on burgum Beowulf scyldinga Leof
leod cyning longe prage.

اما جفری چاسر در اشعار خود جای وقفه را متناسب با آهنگ طبیعی کلام قرار داد.

امروزه در شعر انگلیسی سه قسم وقفه بر شمرده‌اند: وقفه آغازی یا ابتدایی (initial caesura)

کمی بعد از آغاز سطر شعر، وقفه میانی (medial caesura) در نیمه سطر، و وقفه پایانی (terminal caesura) نزدیک به انتهای سطر.

سرفیلیپ سیدنی نظریه پرداز دوران رنسانس* زبان انگلیسی را به لحاظ برخورداری از امکان وقفه یا تنفس میانی نسبت به زبانهای فرانسوی و ایتالیایی و اسپانیایی (که از خانواده زبانهای لاتین هستند) برتر می‌شمارد.

(ص ۱۲۷ HPOLC)

در تقطیع* شعر انگلیسی، وقفه را با علامت

|| نشان می‌دهند.

وقفه آغازی (– وقفه)

وقفه ابتدایی (– وقفه)

وقفه پایانی (– وقفه)

وقفه میانی (– وقفه)

وقوف (– کشف)

مقابل به آن بپردازد. دانمارکی‌ها از جنگ هم گروه تن زده دسته دسته به حمله و غارت شهرهای کوچک که وسیله دفاع نداشتند رفتند و دسته‌های سپاه آلفرد و دسته‌هایی که در هر شهر تشکیل می‌شد شب و روز به مقابل و جنگ اشتغال داشتند. آلفرد لشکر خود را به دو بخش نمود یک بخش را در خانه (ویکس) گذاشته و بخش دیگر را برای جنگ با خود برد ولی نگاهبانان شهرها جزو این دو بخش نبودند. (۱۱)

وقفه Caesura

در لغت به معنی توقف، ایست، توقف در حرفی از کلمه، فراغت، فرصت، توقف بین دو مقام و در اصطلاح عروض* تنفس کوتاهی را گویند که بین لختهای مصراع* یا سطر شعر* رخ می‌دهد.

در شعر فارسی و انگلیسی تقسیم سطر و مصراع شعر به لختهایی که فاصله میان آنها با وقفه مشخص شده باشد بر حسب لحن* طبیعی کلام تعیین می‌شود، مثلاً در مصراع:

«ای ساربان آهسته ران کارام جا نم می‌رود»

سه لخت کاملاً مشخص است یکی پس از «ای ساربان»، یکی بعد از «آهسته ران» و وقفه سوم که طولانیتر است نزدیک به انتهای مصراع واقع می‌شود. (مجله موسیقی، مقاله



ذِن در فرهنگ خاور دور و ژاپن دارد. ذِن نوعی تربیت ذهنی است که به موجب آن انسان به نوعی اشراق و ادراک عمیق شهودی نسبت به هستی می‌رسد که فارغ از معیارهای عقل و منطق عادی عمل می‌کند و از درون انسانی بصیر بر می‌جوشد و بر می‌شکفت. هایکو این تجربه شهودی را به گونه‌ای فشرده و با همان کیفیت لحظه‌ای و زود گذرش در تصویر*ی که ارائه می‌دهد، متجلی می‌سازد.

زنی قطعه‌قطعه می‌کند
کنار آزاله‌های نهاده به گلدان
ماهی دودی را

(باشو)

هستی این شعر بر تصویر کشف هماهنگی میان چیزهای به ظاهر بی‌ربط و ناهماهنگ استوار است: گلدانی کم بها و ساده است، کسی، شاید خود این زن، چند شاخه از آزاله‌های شکوفارا در آن چیده است. زن در کنار گلها چمباتمه زده است و ماهی خشک شده‌ای را قطعه‌قطعه می‌کند. کشف بستگی میان زیبایی گل‌های ارغوانی و رشته‌های ماهی دودی، و زیبایی این مکاشفه‌آنی تمام هستی شعر را بنا می‌نهد.

Agroikos

این واژه فرنگی نام یکی از شخصیت‌های قراردادی (← شخصیت قراردادی) در نمایشنامه*های خنده‌آور بوده است. نورثروب فرای منتقد معاصر، در کتاب آناتومی نقد بار دیگر این شخصیت را احیا کرد. Agroikos که تقریباً معادل هالو در زبان فارسی است مردی معمولاً روستائی و ساده‌لوح است که خیلی زود فریب می‌خورد. نمونه درخشان چنین شخصیتی در فارسی، آقای هالو می‌باشد که در فیلمنامه‌ای با همین نام نوشته محمدعلی نصیریان ظاهر شده است.

Haiku

کوتاه‌ترین و موجزترین شعر غنائی* در ادبیات ژاپن است. این نوع شعر* در اصل روی هم از هفده هجا* تشکیل می‌شود و برخورد آنی شاعر را با شئی یا منظره‌ای طبیعی و حتی پیش پا افتاده، منعکس می‌کند؛ شاعر با دیدن شیء یا صحنه‌ای خاص دفعتاً به تجربه‌ای شهودی دست می‌یابد و به ادراکی عمیق از هستی و جان آن شیء یا صحنه می‌رسد. شعر هایکو رابطه تنگاتنگی با آئین

هالو

هایکو

زیر ماه مه آلود

آسمان و آب را کدر کرده است

آن غوک

بوسون

در اینجا شاعر به شالیزار می‌نگرد و عکس
ابرها را در آن می‌بیند، غوکی به ناگاه در آب
می‌جنبد، و آب و آسمان ابری «گل آلوده» و
تیره می‌شوند. شعر تصویر همین لحظه است.

کوه‌های دور دست

منعکس می‌شوند

در مردمک‌های سنجاقک

ایسا

در این هایکو، شاعر یگانگی میان
سنجاقک و کوه را به تصویر می‌کشد. این
خاصیت انتقال شهود شاعرانه از راه تصاویر
موجز به شدت بر اشعار تصویرگرایان یا
ایماژیست‌ها (→ ایماژیسم) مخصوصاً اِزرا
پاوند تأثیر گذاشته است. سعی ایماژیست‌ها
بر آن بوده که بتوانند با تمرکز و فشرده‌گی
تصاویر، به کیفیت قوی تصویرگری در شعر
هایکو نزدیک شوند.

ویژگی عمده شعر هایکو اجتناب آن از
مجاز* است. تصاویر هایکو بدون استفاده از
عناصر مجازی مثل تشبیه*، استعاره*، نماد*،
و سایر مجازها تنها با توصیف عینی ساخته
می‌شود. کار شاعر آنست که چند عکس را
طوری کنار هم قرار می‌دهد که از برخورد آنها
تصویری از یک تجربه روحانی را خلق کند.
از حیث تاریخی، نخستین هایکوهای
ژاپنی از قرن سیزدهم میلادی بر جا مانده
است و از شاعری به نام فوجیوارا نوسه‌ئی به

عنوان اولین هایکوسرا نام برده شده است. اما
مشهورترین هایکوسرایان ژاپن ماتسوتر
باشو، شاعر قرن هفدهم؛ تانی گوچی بوسون،
قرن هجدهم؛ وایسا، اواخر قرن هجدهم و
اوائل قرن نوزدهم بوده‌اند.

نمونه‌های دیگر:

شبی گوش می‌دارم

باران را که در لاک می‌چکد

برگ موز در رهگذر باد.

باشو

نیلوفرهای شکوفان

قفل می‌کنند

دروازه را در چپر.

باشو

پائی ظریف

به آب بهاری می‌زند

و آن را کدر می‌کند.

لوسون

هلال ماه،

و همپای آن

یکی فاخته.

ایسا

(هایکو/شاملو-پاشانی)

در شعر کلاسیک (→ کلاسیسیسم) فارسی
و در سبک خراسانی* دوبیتی*‌های
توصیفی‌ای یافت می‌شود که دکتر سیروس
شمیسا آن‌ها را شعر، لحظه‌ها و نگاه‌ها، می‌نامد و
قابل مقایسه با هایکو می‌خواند. در اینگونه
اشعار مطلب خاصی بیان نمی‌شود بلکه شاعر
نگاه خاص خود را به یکی از اجزاء طبیعت که
در لحظه‌ای خاص کشف کرده است به کمک
تشبیه به خواننده منتقل می‌کند مثل
قرار گرفتن قطره باران بر برگی یا سرگردانی

Syllable

هجا/بخش/سیلاب

هجا در لغت سیلاب، بخش و مقطع است و در اصطلاح آواشناسی* قطعاتی است که به منزله حلقه‌های متصل زنجیر در سلسله ارتعاشات صوتی متوالی که پیاپی به گوش می‌رسد و گفتار را می‌سازد، قابل شنیدن است. (شف) از حیث ساختمان، هر هجا از دو واک (صوت) یا بیشتر تشکیل می‌شود که از آن میان یک واک (صوت) مصوت است و مرکز یا راس هجا (syllable nucleus) را می‌سازد. حرف‌های دیگر تابع رأس هجا می‌باشند.

از نظر زبانشناسی* هجا کوچکترین واحد ایقاع* یا ضرب‌آهنگ* است. هجا واحد ناب صوت است و به تنهائی معنی خاصی را منتقل نمی‌کند. در پاره‌ای موارد بنظر می‌رسد هجا تنها از صداهاى صامت تشکیل شده باشد مثل هجای پایانی کلمات rhythm, bottom اما علت این برداشت آنست که مصوت ماقبل این صامت‌های پایانی (o در button یا e در rhythm) در حد حذف ضعیف می‌شوند بطوریکه فقط صامت‌ها (m/n) بگوش می‌رسند. اینگونه صامت‌ها را صامت‌های هجائی (syllabic consonants) می‌گویند و دارای ویژگی‌هائی بسیار شبیه به مصوت می‌باشند. (LT&C) در زبان فارسی هجا مجموعه‌هائی از یک مصوت و یک یا دو یا سه صامت است. بنابراین تعداد هجاهاى هر کلمه مساوى تعداد مصوت‌های آن است، برای نمونه: در کلمه «مَلايِمَت» چهار مصوت «ا-ي-آ-ي-» وجود دارد بنابراین کلمه «مَلايِمَت» از چهار هجا تشکیل می‌شود: «م-لا-ي-مَت». هر هجا در یک دم یا بازدم ادا می‌شود.

برفدانه‌ها در هوا. درک زیبایی شعر در گرو تماشاى دقیق تابلوئى است که شاعر رسم کرده است، معمولاً در آن فعل دیدن بر صیغه امر به کار می‌رود، و وزن* رباعی* ندارد. اینگونه اشعار در آثار زیبنی علوی و مسعودی رازی، کسایی مروزی و منجیک ترمذی یافت می‌شود. برای نمونه:

نیکو گل دو رنگ را نگه کن

دُر است به زیر عقیق ساده

یا عاشق و معشوق روز خلوت

رخساره به رخساره بر نهاد

منجیک

بگشای چشم و ژرف نگه کن به شنبلید

قaban بسان گوهر اندر میان خوید

برسان عاشقی که ز شرم رخان خویش

دیباى سبز را به رخ خویش در کشید

کائی مروزی

نرگس نگر چگونه همی عاشق کند

بر چشمکان آن صنم خلجی نژاد

گوئی مگر کسی بشد، از آب زعفران

انگشت زرد کرد و به کافور بر نهاد

کائی مروزی

(صص ۷۷-۷۹ ش)

اما علی‌رغم شباهت‌هائی چند میان شعر «لحظه‌ها و نگاه‌ها» با هایکو، تفاوت عمده این دو نوع شعر در آنست که در شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها از تشبیه بعنوان رکنی اساسی برای تصویرگر*ی استفاده می‌شود حال آنکه ویژگی هایکو بی‌نیازی از هرگونه مجاز است. از اینرو نسبت دادن چنین شباهتی بیشتر بر مبنای شباهت‌های ظاهری است نه ویژگی‌های تصویرگری در این دو نوع شعر.

در زبان فارسی شش نوع هجا (مجموعه صامت و مصوت) وجود دارد اما در عروض* فارسی فقط سه نوع آن استفاده می شود که به آن ها هجاهای عروضی گویند و از نظر کمیت بر دو گونه اند: هجای بلند و هجای کوتاه.

هجاهای عروضی بلند عبارتند از:

۱- صامت + مصوت کوتاه + صامت (CVC)
مثل: دَر - بَر

۲- صامت + مصوت بلند (CV) مثل: با - بو - بی

هجای عروضی کوتاه عبارتست از:

صامت + مصوت کوتاه (CV) مثل: نه - که - چو

بدین ترتیب هجاهای بلند عروضی مرکب از سه واک یا حرف عروضی است (با - baa - بو - buu - دَر - dar) و هجای کوتاه عروضی مرکب از دو واک یا حرف عروضی است (نه - na - که - ke) (آبوق)

از اینرو تمام کلمات یک بخشی دارای یک تکیه شدت* هستند اما کلمات با بیش از یک هجا (بخش)، غیر از یک تکیه شدت اصلی ممکن است دارای هجهائی با تکیه شدت ثانوی (secondary stress) هم باشند. اما در جریان گفتار جای این تکیه شدت ها تحت تأثیر کلمات قبل و بعد تغییر می کند. از اینرو زبان شناسان عقیده دارند در جریان گفتار عواملی فراتر از ماده زبانی چگونگی پراکندگی تکیه شدت را کنترل می کنند.

تحقیقات در این زمینه شامل عروض* و وزن* می باشد. (صص ۷۳-۶۷ LT&C)

کوتاهی و بلندی هجاهای فارسی را امتداد مصوت ها و ساختمان هجا از حیث بستگی و

گشادگی تعیین می کند. هجای گشاده یا بلند آن است که به مصوت ختم شود مانند کلمات سه - ما - بو - بی، و هجای بسته آن است که حرف آخر آن صامت باشد مانند کلمات: کَر - پش - شَب. (وشف)

در زبان انگلیسی که زبانی ضربی (accentual) است، رأس هجا که همان صدای مصوت باشد، تکیه شدت (stress) را می گیرد و بقیه یک یا دو صدائی که صامت هستند تابع آن می باشند. گفتنی است که در کلمات چند هجائی، همه هجاها تکیه شدت نمی گیرند. برای مثال کلمه interesting از چهار هجا به ترتیب زیر تشکیل شده است in te res ting اعتبار چهار مصوت i _ e _ e _ i در شعر انگلیسی، مبنای وزن بر شدت و ضعف هجاها قرار دارد یعنی در تقطیع* هم هجهائی که تکیه شدت دارند و هم هجهائی که تکیه شدت نمی گیرند محاسبه می شوند. (هم - وزن، وزن ضربی).

تکیه شدت پدیده ای است که در مجموعه چند هجا رخ می دهد اما رأس هجا مصوتی است که در هر هجا هسته آن را می سازد.

در رایج ترین قالبهای (- قالب) وزن انگلیسی، تعداد هجاها اعم از سبک یا محکم در هر پایه* ثابت است. برای نمونه:

The cur few tolls the knell of parting day
(Thomas Gray: Elegy in a Country Church Yard)

این سطر از پنج پایه iambic تشکیل شده است. هر پایه به طور منظم از یک هجای سبک (U) و یک هجای محکم (I) درست شده است.

می‌کرد و اگر زیر بار نمی‌رفت، زبان به هجوش می‌گشود. ۴ - گاه موجبی برای هجو جز اقتضای طبیعت شاعر در بین نبوده است چنانکه انوری به زبانی بس رکیک زن خود را هجو کرده است.

(فواف)

در هجو، اغراض کاملاً فردی است و شعر از هرگونه آرمانخواهی اجتماعی تهی می‌باشد. همین نکته میان هجو و طنز فاصله می‌گذارد.

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، منجیک، سوزنی، انوری، و در میان متأخرین، یغما به لحاظ هجوهای خود شهرتی بیش از دیگران دارند. هجو سوزنی از سنائی یکی از زنده‌ترین هجوهای شعر فارسی به شمار می‌آید که دو بیت* از آن بعنوان نمونه نقل می‌شود:

ای سنائی تو کجائی که به خون تو دریم

تابه... هجا... شعرت بدریم

چند گوئی که سخن‌های سنائی نخرند

نخریم و نخریم و نخریم و نخریم

یکی دیگر از هجوهای تند و زنده، متعلق به وحشی‌بافقی است که علیه شاعری به نام «کیدى» سروده است و این طور آغاز می‌شود:

ای ننگ تمام کفشدوزان

ضایع ز تو نام کفشدوزان

شاعری نیز در هجو آقا محمدخان قاجار چنین گوید:

نه جود که وصف ذات عالیت کنم

هجای بسته (← هجا)

هجای بلند (← هجا)

هجای کوتاه (← هجا)

هجای گشاده (← هجا)

Lampoon

هجو

در لغت شمردن معایب کسی را، نکوهیدن، دشنام دادن کسی به شعر*، سرزنش، نکوهش، مذمت به شعر، دشنام، فحش، شعر مذمت‌آمیز، سخن پوچ و بیهوده، و در اصطلاح بدگوئی از کسی به شعر است، به شرط آنکه آنچه بر کسی عیب گرفته می‌شود برای او واقعاً عیب باشد.

هجو در شعر فارسی نخستین جلوه طنز* و سنتی برگرفته از ادبیات عرب در دوران جاهلیت است. شاعر هجاگو، از هجو به منزله سلاحی برنده استفاده می‌کرد تا به وسیله آن شخص مورد نظر خود را با گزنده‌ترین و رکیک‌ترین زبان ممکن و با دشنام* و سقط مورد حمله قرار دهد و بگوید به قول نظامی عروضی در چهارمقاله «شاهنامه به نام او (سلطان محمود) رهاکن و هجو او به من ده تا بشویم...» و فردوسی گوید:

چو شاعر برنجد بگوید هجا

بماند هجا تا قیامت به جا

هجوگوئی از سوی شاعر به طور عمده چهارانگیزه داشته است ۱ - آزردهیهای شخصی مثل هجو سلطان محمود غزنوی توسط فردوسی، ۲ - مشاجرات قلمی، مثل هجو سنائی توسط سوزنی، ۳ - ناامید شدن از دریافت صیله به این معنی که وقتی شاعری از عطای مددوح (← مدیحه) مأیوس می‌شد، نخست او را ضمن قطعه* ای به هجا تهدید

نه فهم تراکه حرف حالیت کنم

است. برای نمونه، نمایشنامه*نویسی به نام کراتینوس در یکی از نمایشنامه‌های خود با نام دیونوس آکساندروس، تلویحاً بر پرکلس حکمران می‌تازد.

نه ریش تراکه ریشخندت سازم
نه... تو راکه... مالیت کنم

همچنین آریستوفانس، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، به خاطر هجو سیاستمداری به نام کلئون به محکمه کشیده شد. وضع قانونی که به موجب آن شعرا از حمله به نام و نشان اشخاص منع می‌شدند اگر چه دوامی نیافت، گواه آن است که کمدی‌نویسان یونان باستان در آثار خود کماکان به هجو اشخاص معینی می‌پرداخته‌اند.

اما گاه شعرا در زبان جانب ادب و حیا را نگاه می‌داشته‌اند چنانکه فردوسی سلطان محمود را هجو کند:

در ادبیات انگلیسی، هجو به طور مستقل حضور چندانی ندارد بلکه کاملاً در آمیخته با طنز است. از نمونه‌های نادر هجو در ادبیات انگلیسی می‌توان منظومه آبسال و آکی توفل سروده جان درایدن، شاعر قرن هفدهم را نام برد. در ادبیات انگلیسی برای بدگویی و نکوهش به جای هجو، نوعی قلم اندازهای اغراق*آمیز تحت عنوان کاریکاتور* رایج بوده است.

به دانش نبذ شاه دستگاه
و گرنه مرا بر نشاندی به گاه
سر ناسزایان بر افراشتن
و ز ایشان امید بهی داشتن
سر رشته خویش گم کردن است
به جیب اندرون مار پروردن است
اگر شاه را شاه بودی پدر
به سر بر نهادی مرا تاج زر
اگر مادر شاه بانو بدی
مرا سیم و زر تا به زانو بدی
ز ناپاک زاده مدارید امید
که زنگی به شستن نگرود سپید
زبد اهل چشم بهی داشتن
بود خاک در دیده انباشتن

هدف (← تشبیه، ← استعاره)

هجو در آثار سنائی برای نخستین بار به سمت نوعی آرمانخواهی اجتماعی و طنز گرایش می‌یابد، آن طور که خود گوید:

هزل من هزل نیست تعلیم است
بیت من بیت نیست اقلیم است

هدف / ماهیت Tenor

در اصطلاح زبان ادبی و در نظریهٔ آ.ا. ریچاردز هدف در یک رابطهٔ استعاری، همان مستعارمنه یا اندیشه و موضوع اصلی تصویر است. برای مثال اگر گفته شود «بر مناره‌های شهر sony صلا در می‌دهد» در اینجا sony که به جای مؤذن ذکر شده مستعار است اما نسبت دادن صفات مؤذن به sony و اینکه بردگی جهان سوداگری برای انسانها نوعی مذهب و آیین عبادی شده است هدف می‌باشد.

در این بیت او میان هزل به معنای شوخی و هزل به مفهوم یک طنز اجتماعی تفاوت قائل می‌شود. (احمد کزیمی حکاک: مجله لوح)

در سنت* ادبی غرب، کمدی*های یونان باستان گهگاه با هجوهای سیاسی در آمیخته

اما در اصطلاح زبان‌شناسی tenor (ماهیت) اصطلاحی است که در تحلیل گفتمان* برای توصیف ارتباط بین شرکت‌کنندگان در یک گفتمان* به کار می‌رود. tenor در این کاربرد یکی از عوامل تأثیرگذار بر سبک* و سیاق سخن است. دو دلباخته سبک زبانی متفاوتی از سبک زبانی رئیس و مرنوس دارند. این تفاوت ناشی از تفاوت در ضرب‌آهنگ*، الگوها، ساختار*های نحو*ی، و انتخاب عناصر واژگانی می‌باشد زیرا ماهیت گفتگو*ی دو دلباخته خودمانی است. ماهیت گفتمان* در هر نوع ارتباط از سایر انواع گفتمان متفاوت است. بسیاری از نمایشنامه‌ها و داستان‌ها امکان تعارضات شخصی و نقشی را بدین وسیله فراهم می‌سازند.

(صص ۳۸-۳۷، Finch)

هزم فریتاگ Freytag's Pyramid

گوستاو فریتاگ، اندیشمند آلمانی قرن نوزدهم، در کتاب خود با عنوان فن نمایش (۱۸۶۳) ساختار* نمایشنامه‌های پنج پرده‌ای (← پرده نمایش) را هِزَمِی فرض می‌کند که از سه بخش اصلی یعنی عمل اوج گیرنده، نقطه اوج* و عمل فرودین تشکیل می‌یابد و هر یک از این سه بخش نیز به نوبه خود از بخشهای کوچکتری ساخته می‌شود، بدین شرح:

آ: مقدمه

الف: لحظه شروع عمل اوج گیرنده

ب: اوج گیری، عمل اوج گیرنده

ج: نقطه اوج

د: فرود

ر: فاجعه، عمل فرودین

همانگونه که پیداست، «ج» غایت اوج‌گیری و «ر» نهایت فرود است. تطبیق این ساختار بر نمایشنامه هاملت چنین است:

عمل اوج‌گیری با زمینه‌چینی* و صحنه*ای که روخ راز قتل پدر هاملت را بر هاملت فاش می‌کند آغاز می‌شود. این قسمت همان است که ارسطو، پیچیدگی یا وضعیت بُغْرِج (complication) می‌نامد. بخش اوج‌گیرنده با کشمکش* میان هاملت و کلادیوس (عموی هاملت) ادامه می‌یابد. در این بخش هاملت بر اوضاع مسلط است.

اوج این بخش، یعنی نقطه اوج نمایشنامه در صحنه نمایشی که هاملت برای آزمایش صحت و سقم گفته‌های روح در حضور کلادیوس و ملکه (مادرش) ترتیب می‌دهد، فرا می‌رسد. در این مرحله، هاملت به صحت موضوع یقین می‌یابد و تکلیف او روشن می‌شود. پس از این لحظه، نقطه عطف نمایشنامه که سرآغاز عمل فرود است در می‌رسد. این نقطه عطف با عدم توفیق هاملت در اقدام به قتل کلادیوس همزمان است. از این لحظه به بعد، در بخش فرود، معارض هاملت یعنی کلادیوس تسلط اوضاع را در دست می‌گیرد و حوادث بعدی در این مسیر نهایتاً به نقطه فاجعه‌بار (← فاجعه) نمایشنامه که گره گشائی* هم نامیده می‌شود، می‌انجامد. این مرحله، حوادث دردناک، رقت‌انگیز و موحشی چون مرگ هاملت، مرگ کلادیوس، مرگ ملکه و لاریس را در پی دارد.

اگر چه هرم فریتاگ موارد استفاده فراوان پیدا کرده است، نمی‌توان آن را بر همه آثار

نمایشی تعمیم و تطبیق داد.

هرمنوتیک (← تفسیر و تأویل متن)

هزج (← وزن)

هسته‌ای (← ثبت کلامی)

هلنيسم (← عبرانیت)

هم‌آوا (← همنامی)

همپاره شعر (← قصیده هوراسی)

همحسی / همدردی Sympathy

تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن انسان نسبت به شخص دیگر، یا شیء بی‌جان که خصوصیات انسانی گرفته است احساس همدردی می‌کند. در این تجربه، خواننده یا بیننده، در عین حال که خودش است، در کنار دیگری و همراه با او احساس درد، رنج یا شادی می‌کند.

در نقد ادبی * انگیزش همحسی خواننده نسبت به اشخاص معینی در اثر ادبی، یا انگیزش احساس ضدیت نسبت به سایر اشخاص، عملکرد اساسی نویسنده به شمار می‌آید. همحسی عموماً به معنی دلسوزی و همدلی کردن است مثلاً در شاهنامه فردوسی شنونده یا خواننده نسبت به رستم چنین احساسی دارد و در رستم و سهراب این احساس متوجه هر دو نفر می‌شود. در شاه لیر / شکسپیر، خواننده با کوردلیا و شخص «شاه لیر» همحسی دارد.

علت ایجاد همحسی نسبت به شخصیتی (← شخصیت) خاص لزوماً آن نیست که او انسان خوب و قابل تحسینی است، بلکه از جهت‌گیری ضمنی نویسنده نسبت به او مایه می‌گیرد. وقتی نویسنده یا شاعر داستانی (← داستان) می‌نویسد یا شعر * می‌سراید،

در جریان انتخاب عناصر سازنده آن اثر، خودبخود یکی را بر دیگری ترجیح می‌دهد. این انتخاب آگاهانه سبب می‌شود تا خواننده نسبت به برخی شخصیتها، خواه حقیقتاً نیک و والا باشند و خواه معمولی یا حتی خبیث باشند، احساس همدردی و همدلی پیدا کند. در حوزه قصه * نویسی، از جمله عوامل مؤثر در ایجاد همحسی انتخاب زاویه دید * و لحن * اثر است. (← درون حسی / ← رأی)

همدردی (← همحسی)

همذات‌پنداری (← درون حسی)

همزاد‌پنداری (← درون حسی)

همسرایان Chorus

همسرا (هم + سرا) در لغت به معنی سراینده است. واژه یونانی chorus در اصل نام دسته‌ای نغمه‌ساز و آوازه‌خوان بوده است که در جشنواره‌های مذهبی یونان باستان صورتک می‌پوشیدند و با حالتی شبیه به رقص به اجرای ترانه * می‌پرداختند. بعدها در تراژدی * های یونان، همسرایان همین نقش را ایفا کردند. در تراژدی‌های اشیل و سوفوکل همسرایان بیشتر به تبیین و تفسیر اعمالی می‌پرداختند که به نحوی دیدگاههای اخلاقی، اعتقادی و اجتماعی آن زمان را در برداشت. اما یورپید نقش همسرایان را در حد نقش غنائی * کاهش داد. چکامه * های یونانی نیز که بعدها با پندار رونق گرفت، به وسیله همسرایان اجرا می‌شده است.

نمایشنامه * نویسان رومی از جمله سنینکا استفاده از همسرایان را از یونانیان اقتباس کردند، و در انگلستان نمایشنامه‌نویسانی چون ساکویل و نورتون در گوردوک به تأسی

چنین شخصی برای ارائه دیدگاهی عمومی و کلی استفاده می‌شود مثلاً نقش روستائیان در داستانهای (← داستان) توماس هاردی، و پیرزنان سیاهپوست در داستانهای ویلیام فاکنر.

هم مرجعی (← برگشت)

Homonymy

همنامی

همنامی یا هم آوایی رابطه‌ای است که بین کلماتی با شکل یکسان اما مفاهیم نامرتبط برقرار است. همنام‌ها ممکن است در شکل نوشتار*ی یا در شکل آوایی و یا در هر دو شکل یکسان باشند مثلاً: صور / سور، یا site/sight و rite/right. این دسته همنام‌ها را هم آوا یا homophone می‌نامند. اما کلماتی که دارای تلفظ و املاي یکسان باشند homograph نام دارند، مثل دار (به دار کشیدن) و دار (صیغه مضارع از ریشه داشتن).

Collocation

همنشینی مألوف کلمات

در معنی‌شناسی* تمایل کلمات معین در همنشینی با یکدیگر است. برای نمونه صفت «پاکیزه» با اسم‌هایی نظیر آسمان، جامه، انسان، دست و صورت قابلیت همنشینی دارد اگرچه با هر یک از این کلمات معنی اندک متفاوتی را ممکن است القا کند. همچنین کلمات مترادف (synonym) با وجود مطابقت دلالت (← دلالت مطابقه‌ای) هر یک با کلمات متفاوتی می‌تواند هم‌نشین شود مثلاً کلمات «عمیق» و «ژرف» که هر دو می‌توانند با «هم‌دردی» هم‌نشین شوند اما فقط «عمیق» با «چاه» هم‌نشینی مألوف دارد. (LT&C).

Deviation

هنجار‌گزینی / انحراف از نرم

این اصطلاح برگرفته از حوزه زبان‌شناسی*

از سنت* رومیان، از وجود همسرایان بهره گرفتند. اما بجای این موارد و نمایشنامه سامسون آگونیستس اثر جان میلتون، استفاده از همسرایان هیچوقت در نمایشنامه‌های انگلیسی قبول عام نیافت. در نمایش* معاصر، تی. اس. الیوت بار دیگر در نمایشنامه منظوم قتل در کلیسای همسرایان با مفهوم کلاسیک (← کلاسیسیسم) آن بهره گرفت.

واژه chorus همچنین در نمایشنامه‌های انگلیسی دوران الیزابت* به شخصیتی (← شخصیت) اطلاق می‌شده که در ابتدا و در پایان نمایشنامه (وگاه) در ابتدای هر پرده نمایشی (← پرده نمایش) ظاهر می‌شد. وظیفه این شخص معمولاً آن بود که به تبیین و تفسیر* آراء و نظرات نویسنده، روشن کردن موضوع نمایشنامه برای تماشاگران، و گزارش صحنه*ها و حوادثی که در بیرون از صحنه نمایش (← صحنه نمایش) رخ می‌داد، بپردازد. در این مورد برای نمونه می‌توان از نمایشنامه‌های دکتر فاوست / مارلو، و هنری پنجم / شکسپیر نام برد. از نمونه‌های معاصر کاربرد chorus به این معنی، نمایشنامه شهرما نوشته ژورژنتون وایلدر شایان ذکر است.

امروزه محققین، واژه choral character را که از chorus مشتق است برای شخصیتی در نمایشنامه به کار می‌برند که از حوادث نمایشنامه برکنار می‌ماند ولی نسبت به اشخاص و حوادث نمایش به تماشاگران دیدگاهی خاص (غالباً آبرونیک) القاء می‌کند مثل «احمق» در شاه لیر و سیت پک ویت در نمایشنامه الکترابه سوک می‌نشیند اثر یوجین اونیل. در رمان* و نمایشنامه گاه از وجود

و این منم

زنی تنها در آستانه فصلی سرد.

فروغ فرخزاد

«واو» عطف در میانه عبارت و جمله جای دارد نه در ابتدا.

همچنین اگر کسی در بیان خطابی به جای شنونده دوم شخص، اول شخص مفرد (خودش) را مخاطب قرار دهد، دست به نوعی هنجار‌گزینی گفتمانی زده است. برای نمونه در این مورد می‌توان به شعر "Long Legged Fly" اثر و.بی. ییتز، شاعر ایرلندی الاصل اشاره کرد. - هنجار‌گزینی معنی‌شناسیک (semantic deviation):

انحراف از نرم در حوزه روابط معنایی است به طوری که معنای جمله یا عبارت از حیث منطق زبان بی‌ربط یا متناقض بنماید. استعاره* و نقیضه‌گویی* نمونه‌هایی از این نوع هنجار‌گزینی هستند.

- هنجار‌گزینی نحوی یا دستوری (syntactic/grammatical deviation):

انحراف در روابط دستوری جملات است مثل آنکه در زبان فارسی به جای «من می‌روم» گفته شود «من می‌رود» یا در انگلیسی صفت را بعد از اسم قرار دهند و بگویند "student clever".

- هنجار‌گزینی قاموسی (lexical deviation):

این قسم هنجار‌گزینی خود بر دو نوع است: واژه آفرینی (neologism) به پدیده‌ای در حوزه واژه‌سازی اشاره دارد که به موجب آن گوینده لغتی را می‌سازد که پیشتر در متن آن زبان وجود نداشته است برای نمونه در شعر انگلیسی: (ای. ای. کامینگز) manunkind و در

مدرن و نقد زبان‌شناسیک است و از رهگذر زبان انگلیسی به مباحث نقد ادبی* و زبان‌شناسی فارسی راه یافته است. انحراف از نرم در حوزه زبان‌شناسی به هر نوع استفاده زبانی (از کاربرد معنا‌شناسیک تا ساختار* جمله) که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود اشاره دارد. با این تعریف برای مثال هنجار زبان ایجاب می‌کند جمله «رفت تالب...» با اسم مکان تکمیل شود و به صورت «رفت تالب رودخانه، دریا، حوض، و الخ» درآید اما وقتی شاعر می‌نویسد: ولی نشد

که روبروی وضوح کبوتران بنشیند و رفت تالب هیچ؛

(شعر «دوست»، سهراب سپهری)

این هنجار درهم می‌ریزد و به برجستگی زبان منجر می‌شود. در نقد زبان‌شناسیک بررسی موارد انحراف از نرم یکی از شیوه‌های اساسی در درک و انتقال پیام متن می‌باشد.

انحراف از نرم و هنجار‌گزینی با توسعه معنایی و با توجه به حوزه‌ای که در آن رخ می‌دهد شامل انواع زیر می‌شود:

- هنجار‌گزینی گفتمانی (discoursal deviation)

مناسبات متعارف هر گفتمانی (گفتمان) ایجاب می‌کند که موضوع سخن به طور منطقی آغاز، میان، و پایان داشته باشد. اما اگر در شروع سخن، میانه موضوع سرآغاز شود، هنجار این مناسبات درهم می‌ریزد و نوعی هنجار‌گزینی گفتمانی حاصل می‌شود که به آن در زبان لاتین In medias res یا شروع از میانه گفته می‌شود. مثال:

اکثر در مقام اسم به کار رفته است.

نمونه از اشعار فارسی معاصر:

در اتاقی که به اندازه یک تنهایی است

و به آواز قناریها

که به اندازه یک پنجره می خوانند

فرغ فرخزاد

باید امشب چمدانی را

که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد بردارم

و به سمتی بروم

که درختان حماسی پیدا است.

سپهری (به نقل از ص ۵۳ شأ)

نمونه از شعر انگلیسی:

My heart in hiding

Stirred for a bird, the achieve of, the mastery of
the thing!

(Gerard Manley Hopkins: "The Windhover")

تأثیر زیبا شناسیک (← زیباشناسی) این

تغییر طبقه، برجسته سازی * (foregrounding)

زبان است به گونه ای که در مثال فوق هم میزان

دستیابی پرنده در هنگام پرواز برجسته

می شود و هم حس نیروی فیزیکی که به پرنده

نسبت داده شده افزایش می یابد.

(صص ۴۶-۴۵ ELOP)

- هنجارگرایی ساختاری یا صرفی (morphological)

(deviation):

همادخت همایون

morpheme یا تکواژ کوچکترین جزو

معنی دار زبان است و خود بر دو قسم بسته

(bound) و باز (free) است. تکواژ بسته جزئی

است که صرفاً نقش دستوری دارد و بخودی

خود معنی و کارآیی ندارد مثل پسوندها،

پیشوندها، و اجزای صرفی فعل. اما

شعر فارسی مولوی نمونه های بسیاری به
دست می دهد:

از توام ای شهره قمر در من و در خود منگر

کز اثر خنده تو گلشن خندنده شدم

گفت مرا عشق کهن از بر من نقل مکن

گفتم آری نکنم ساکن و باشنده شدم

دنیا و هم عقبی منم هم جنت و طوبی منم

انسی منم جنی منم چون دیو در دنیا ستم

- تغییر طبقه نقشی (functional conversion):

فرآیند تغییر مقوله دستوری یک کلمه به

مقوله دستوری دیگر است. در این پدیده نه

تنها مناسبات معنایی بین کلمات درهم

می ریزد، بلکه مناسباتی نیز که مستلزم

همنشینی مألوف کلمات* در بستر روابط

دستوری معنادار است تغییر می یابد. دکتر

محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب شاعر

آینه ها ضمن بررسی ویژگیهای سبک

شناسیک (← سبک شناسی) اشعار بیدل

نمونه های فراوانی از این نوع هنجارگرایی

ارائه می دهد:

ای قیامت صبح خیز لعل خندان شما

شور صد صحرا چون گرد نمکدان شما

همجو برق آغوش از وحشت مهیا کرده ام

طول صد عقبی امل بر پهنای من

صد مصر شکر «آب» شد از شرم حلاوت

پیش و لب او که مکرر شده قندش

در این موارد روابط بین وابسته های عدد و

معدود از هنجار عادی خارج است. (صفحات

۴۶ و ۴۷)

مولانا گوید:

در دام هوا شدم هوایی

اکثر هوسی دگر ندارم

از لبانش کی نشان دارم به جان
جز شرار بوسه‌های دلنشین

(شراب خون) / فرخزاد

شاعر در سطر نخست منکر نشان داشتن از
لب یار دارد اما در سطر دوم این ادعا را نقض
می‌کند.

- هنجارگریزی بیرونی (external deviation):

انحراف از هنجارهای بیرون از متن* است
مثل خصوصیات دوران یا نوع ادبی (- انواع
ادبی) و غیره.

هنجارگریزی به طور کلی یکی از ابزار
آشنائی زدائی* در نقد فرمالیستی (-
صورتگرایی روسی) می‌باشد و سبب
برجسته‌سازی در زبان و از عوامل پدید
آورنده سبک می‌باشد. (صص ۶۰-۴۷ ELOP و
۳۹-۴۰، شآ)

هنجارگریزی بیرونی (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی درونی (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی دستوری (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی صرفی (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی قاموسی (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی گفتمانی (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی معنی‌شناسیک (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی نحوی (- هنجارگریزی)

هنجارگریزی واجشناسیک و خط‌شناسیک
(- هنجارگریزی)

هنر برای هنر Art for Art's Sake

این شعار به طور عام در ادبیات و هنر اشاره به
گرایشی دارد که به موجب آن هنر پدیده‌ای
مستقل و فاقد هرگونه رسالت اجتماعی و
اخلاقی تلقی می‌شود. به زعم کسانی که
صریحاً یا تلویحاً این شعار را دنبال می‌کنند،

تکواژهای باز بدون اتکا به کلمه دیگر دارای
معنی هستند. این هنجارگریزی به
صرف تکواژ خارج از هنجار زبان اطلاق
می‌شود مثلاً اگر پسوند اسم مصدر را به قید
بدهند: شایدیت، و در انگلیسی اگر پسوند
صفتی را که در ترکیب با اسم صفت می‌سازد،
به قید بچسبانند: perhapsless (e.e.cummings)
مثال از مولانا:

همچون جگر کباب عاشق

جز آتش عشق را نشایم

با آنکه نهانم از دو عالم

در هر نظری به بین عیانم

- هنجارگریزی واجشناسیک و خطشناسیک

(phonological & graphological deviation):

تغییر قواعد خط نویسی معمول یا شکستن
کلمات برای برهم زدن هنجار ساختار
کلمات. مثلاً اگر در فارسی به جای «من»
بنویسیم «م ن». نمونه انحراف از نرم
خط‌شناسیک در شعر امریکائی در اشعار
امیلی دیکنسون یافت می‌شود که در آنها
برخلاف قاعده حروف بزرگ در ابتدای
سطور شعر، برخی کلمات در میانه سطور نیز
با حرف بزرگ شروع می‌شوند:

When Gentlemen can see - But Microscopes
are prudent In an Emergency.

و ای. کامینگز شاعر امریکائی معاصر که
اصولاً در اشعارش حروف بزرگ حتی در
ابتدای سطور هم به کار نمی‌برد.

- هنجارگریزی درونی (internal deviation):

هنگامی رخ می‌دهد که نویسنده از هنجار و
منطق حاکم بر اثر خود به نحوی عدول کند
مثال:

هنر نباید پاسخگوی توقعات منفعت طلبانه جامعه‌ای باشد که هر پدیده را از دیدگاه سود و زیان آن می‌نگرد و ارزش می‌نهد. هنر پدیده‌ای مستقل و خود-بسنده است که هدفی جز رشد و تعالی خود در جهت هر چه زیباتر شدن ندارد.

نمونه پیروی تلویحی و ناخودآگاه از چنین دیدگاهی در ادبیات فارسی در اشعار شعرای سبک هندی (← سبک) متجلی است. در اشعار این شعرا هدف از شعر* نه رسالت اجتماعی خاصی است و نه ارشاد. تنها هدف آن زیبایی و دقت مضمون* مجازهای بعید (← مجاز بعید) و دور از ذهن و نوعی بازی لفظی است، برای نمونه:

نرگس از چشم تو دم زد بر دهانش زد صبا

درد دندان دارد اکنون می‌خورد آب از قلم
محمد طاهر غنی کشمیری

شاعر از اینکه ساقه نرگس مانند قلم میان تهی است و کسی که درد دندان دارد باید با قلم نی آب بخورد در تشبیه* چشم معشوق و رقابت نرگس با آن، و سیلی خوردن وی از دست صبا، چنین مضمونی را می‌سازد. (اصتان) اما «هنر برای هنر» به طور خاص شعاری بود که شعرا و هنرمندان قرن نوزدهم اروپا که پیروان مکتب پارناس* و جمال‌گرایان (← جمال‌گرایی) و شعرای دوره انحطاط* بودند، سر لوحه کار خود قرار دادند.

هول وولا (← دروایی)

هیپرکاتالکتیک (← بحر مزاحف)

هیومورس (← فکاهه)



یوفیوزم

Euphuism

euphuism در زبان یونانی به معنی مزین و پرنقش و نگار است و در اصطلاح ادبیات انگلیسی بر سبکی (← سبک) در نثر* اطلاق می شود که مشحون به انواع صناعات بدیعی (← صنایع بدیع) و عناصر موسیقائی چون جناس آوایی* می باشد. این اصطلاح برگرفته از عنوان کتابی دو جلدی است که نویسنده انگلیسی جان لیلی به نامهای: Euphuism, the anatomy of wyt (۱۵۷۸) و Euphuism and his England (۱۵۸۰) نوشت. شیوه نگارش این دو کتاب باب تازه ای در تحول نثر انگلیسی پیش روی نویسندگان گشود.

ویژگیهای عمده یوفیوزم که می توان آن را قسمی نثر مصنوع و فنی (← نثر) به شمار آورد، عبارتند از: استفاده فراوان از سخنان حکمت آمیز و اخلاقی (← حکمت)، توازن

(← تکرار نحوی) و برابر نهاد*های لفظی عوامل موسیقائی و عناصر معنوی از قبیل تشبیهات (← تشبیه) مفصل و تلمیح* به موجودات اساطیری (← اسطوره) و افسانه ای (← افسانه) است. به عنوان نمونه قسمتی از نثر کتاب مذکور در زیر نقل می شود:

Philautus: I see now that as fish
Scolopidus in the flood Araris at the waxing of
the Moon is as wite as the driven snow, and at
the waning as black as the burnt coal, so
Euphuism, which at the first encreasing of our
familiarity, was very zealous, is now at the last
become most faithless.

از ویژگی های این سبک جملات طولانی و متناوب* (← سبک) و عبارتهائی است که پایان جمله را به تأخیر می اندازد. سبک یوفیوزم تأثیر زیادی بر برخی نمایشنامه*های شکسپیر و نیز آثار نویسندگان قرن هفدهم انگلستان نهاده است.

واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

| | | |
|---|------------------------------|--|
| آوانگارد (← طلایه‌دار) | Appollonian - Dionysian | آپولونی - دیونوسی |
| Intonation آهنگ / تکیه ارتفاع / تکیه موسیقایی | | آدم‌گونگی / تشخیص |
| Eiron آبرون | Personification; Prosopopeia | آرایه‌های سخن (اصنای بدیع) |
| Irony آبرونی | | آرایه‌های بلاغی (← علم معانی، ← صنایع بدیع) |
| | | آرایه‌های بیرونی (← علم معانی، ← صنایع بدیع) |
| | | آرایه‌های درونی (← صنایع بدیع) |
| | Arcadia | آرکادیا |
| | | آرکانیسم (← باستانگرایی) |
| | Defamiliarization | آشنایی‌زدایی |
| | Objective | آفاقی / غیرشخصی / بیطرف |
| | | آکاتالکتیک (← بحر سالم) |
| Invention ابداع / بدعت / سلامة الاختراع | | آموزندگی و زیبایی (← کلاسیسیسم) |
| Ambiguity/Plurisignation/ابهام | Phonetics | آواشناسی |
| Multiple Meaning | | آواشناسی آزمایشگاهی (← آواشناسی) |
| Ottavarima آتاواریمما | | آواشناسی تولیدی (← آواشناسی) |
| Poetic Licence اجازه شاعری / جواز شاعرانه | | آواشناسی شنیداری (← آواشناسی) |
| | | آواشناسی فیزیکی (← آواشناسی) |
| اجتماعات تأویلی (← نقد خواننده محور) | | آوامحور (← شالوده شکنی) |
| احیاء سلطنت (← نمایش قهرمانی، ← نمایش) | | |

| | |
|--|-----------------------------------|
| ادبیات آرمانشهر / ادبیات مدینه فاضله | استعاره اصلیّه (← استعاره) |
| Utopian Literature | استعاره بالکنایه (← استعاره) |
| ادبیات ارشادی (← ادبیات تعلیمی) | استعاره تبعیه (← استعاره) |
| ادبیات اعترافی | استعاره ریشخند (← تهکم) |
| Dystopia Literature | استعاره مختلط (← استعاره) |
| ادبیات پوچ نما / پوچی Literature of the Absurd | استعاره مرده |
| Dead-metaphor | |
| ادبیات تبلیغی | استعاره مُصَرَّحَه (← استعاره) |
| Propagandist, Thesis Literature | |
| ادبیات تعلیمی / ارشادی | استعاره مُکَنّیه (← استعاره) |
| Didactic Literature | |
| ادبیات تفکّری / جدی | استقصا (← تقسیم) |
| Interpretative/Interpretive Literature | استمداد |
| Invocation | |
| ادبیات تَفَنّی | استنباط (← استنتاج) |
| Escape Literature | |
| ادبیات جدی (← ادبیات تفکّری) | استنتاج / استنباط |
| Inference | |
| ادبیات داستانی | استنتاج پُلی (← استنتاج) |
| Fiction | |
| ادبیات عامیانه | استنتاجی (← زبانشناسی) |
| Folk Literature | |
| ادبیات فرار | استیفا (← تقسیم) |
| Literature of Escape | |
| ادبیات مدینه فاضله (← ادبیات آرمانشهر) | اسطوره |
| Myth | |
| ادبیت | اسلوب معادله (← تمثیل) |
| Literariness | |
| ارجاع (← انسجام) | اسم صوت (← دلالت ذاتی) |
| ارداف (← کنایه) | اشاره (← ایجاز) |
| ارسال المثل / ارسال مَثَل | اشاره پیشینه دار (← عطف به سابقه) |
| Gnomic Verse | |
| ارسال المثلین (← ارسال المثل) | Cataphoric reference |
| ارسال مثل (← ارسال المثلین) | اشاره مرجعدار (← برگشت) |
| ارکان عروضی (← رکن) | Anaphora reference |
| استثناء، صنعت (← مدح شبیه به ذم) | Deictic |
| استحاله حسی (← حسّ آمیزی) | اشترک عینی |
| استخدام / گمارش | Correlative Objective |
| استشهاد (← تلمیح) | استشفاق / اقتضاب |
| Syllepsis | |
| اِسْتِطْراد | Andnomination |
| استعارگی زبان (← بن فکنی) | Nursery Rhymes |
| استعاره | اشعار کودکان |
| استعاره آشکار (← استعاره) | اصالت (← ابداع) |
| | اصالت وجود (← ادبیات پوچی) |
| Metaphor | |
| | اِضْراب |
| Epanorthosis | |

| | |
|---|--|
| انسان محوری (→ اومانیزم) | إطناب / تطویل کلام / درازگونی |
| انسجام / پیوستگی / چسبندگی متنی | Periphrasis/Circumlocution; |
| Coherenc/Cohesion | اعتبار آلیت (→ مجاز مرسل) |
| انسجام ربطی (→ انسجام) | اعتبار حالیت (→ مجاز مرسل) |
| انسجام ربطی افزایشی (→ انسجام) | اعتبار مایکون (→ مجاز مرسل) |
| انسجام ربطی علت و معلولی (→ انسجام) | اعتراض / جمله یا عبارت معترضه Parenthesis |
| انسجام ربطی معکوس (→ انسجام) | أعنان/لزوم/مالایلم Leonine Rhyme |
| انسجام معنایی (→ انسجام) | اغراق Hyperbole |
| انسجام واژگانی (→ انسجام) | افاعیل (→ رکن) |
| Subjective | إفتیان / تباین / تقابل Contrast |
| انقباض (→ نقد روانشناختی تحلیلی) | افسانه Legend |
| انکسار (→ بن‌فکنی) | افسانه تمثیلی / فابل Fable |
| Illusion | اقتباس Adaptation/Echo |
| Literary Genres | اقتضاب (→ اشتقاق) |
| انواع ادبی / ژانرهای ادبی | اقتفا Echo/Quote |
| اومانیزم / انسان محوری / محوریت علوم‌انسانی | اقتط (→ قافیه) |
| Humanism | اكتاو (→ غزلواره) |
| New Humanism | اكتفا (→ قافیه) |
| Brevity / Laconism | اكتسرسوینیسمنتزاعی (→ مدرنیسم) |
| ایجاز | اكتسرسوینیسمنتزاعی / بیانگری Expressionism |
| ایجاز حذف (→ ایجاز) | اگزستانسیالیسم/اصالت وجود، مکتب |
| ایجاز قصر (→ ایجاز) | Existentialism |
| ایطا (→ قافیه) | التزام (→ تکلف) |
| ایقاع آینده/ ریم آینده Expected Rhythm | التفات/خطاب شاعرانه Apostrophe |
| ایقاع / ضرب‌آهنگ / ریم Rhythm | الهام Inspiration |
| ایقاع فزازی / ضرب‌آهنگ فزازی Rising Rhythm | امپرسیونیسم / تأثری Impressionism |
| ایقاع فرودی / ضرب‌آهنگ فرودی Falling Rhythm | امداد غیبی (→ نقاله خدایان) |
| ایقاع موجود / ریم موجود Heard Rhythm | انحراف از نُرْم (→ هنجارگریزی) |
| ایماژیسم Imagism | انحطاط / دوران انحطاط Decadence |
| ایهام Equivoque | اندروز (→ حکمت) |
| ایهام تضاد (→ ایهام) | اندیشگی Mentalese |
| ایهام تناسب (→ ایهام) | |

| | | |
|-------------------------------|-------------------------------------|--|
| Original | بکر / بدیع | بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم) |
| Rhetoric | بلاغت / معانی و بیان | بازگشت به اصل (← مبدأگرایی) |
| Deconstruction | بن فکنی / شالوده‌شکنی | بازگشت به گذشته |
| Motif/Topos | بُن‌مایه | بازیگر دوم / شخصیت دوم |
| | بوطبقای فرهنگی (← تاریخ‌گرایی نوین) | بازیگر سوم / شخصیت سوم |
| | بیانگری (← اکسپرسیونیسم) | باستان‌گرایی / آرکانیسم |
| Verse/Stichos | بیت | باشگونی (← قلب) |
| Purple_Patch | بیت‌الغزل / شاه بیت | بافت خرد (← بافت) |
| | بیت ترجیع (← برگردان) | بافت زبانی (← بافت) |
| | بیطرف (← آفاقی) | بافت / فحوا |
| | بینامتنیت (← متن و نوشتار) | بافت کلان (← بافت) |
| | باراگراف شعر (← شعر سپید) | بافت لفظی (← بافت) |
| | | بافت وضعی (← بافت) |
| Parnassianism | پارناس، مکتب | بالاد / ترانه |
| Slice of life = Tranch de vie | پارهٔ زندگی | بحر (← وزن) |
| Stanza/Stave | پاره شعر / بند شعر / خانه | بحران |
| Spenserian Stanza | پاره شعر اسپنسری | بحر سالم / وزن سالم |
| | پاره شعر چاسری / رایم رویال | بحر مُزاحَف |
| Chaucerian Stanza/Rhyme Royal | | بخش (← هجا) |
| | پاره شعر سرود (← سرود) | بدعت (← ابداع) |
| | پالایش (← تزکیه) | بدوی‌گرایی (← مبدأگرایی) |
| | پالودن (← نقد روانشناختی تحلیلی) | بدیع (← بکر) |
| Surprise Ending | پایان‌بندی غیر مُنتظره | برابرنهاده / مقابله |
| | پایان قرن (← انحطاط) | برج عاج |
| | پایان مذکر (← وزن) | بُردار (← تشبیه، ← استعاره) |
| | پایان مؤنث (← وزن) | برگردان / بیت ترجیع / بند گردان |
| | پایه (← رکن) | برگشت (ردالصدر) / اشاره مرجعدار / برگشتی |
| | پایه‌های جهانی زبانی (← زیان‌شناسی) | Anaphora/Anaphoric Reference |
| | پدیدارشناسی-اجتماعی (← زیان‌شناسی) | برگشتی (← اشاره مرجعدار) |
| | پدیدارشناسی و نقد | بزرگنمایی (← مبالغه) |
| Phenomenology & Criticism | | بسط / گسترش |
| | | Extension |

| | | |
|--|---------------------|--|
| Periods of American Literature | Curtain | پرده |
| تاریخ ادبیات انگلستان | Act | پرده نمایش |
| Periods of English Literature | | پرسش بلاغی / تجاهل العارف / نادان‌نمائی |
| Periods of Persian Literature تاریخ ادبیات ایران | Rhetorical Question | |
| New Historicism تاریخ‌گرایی نوین | | پرسونا (ـ نقاب) |
| تاریخیت (ـ تاریخ‌گرایی نوین) | Post Structuralism | پسا ساخت‌گرایی |
| تازگی (ـ ابداع نوین) | | پسامدرنیسم / پست مدرنیسم / پسانوگرایی |
| تأسیس (ـ قافیه) | Postmodernism | |
| تباین (ـ افتنان) | | پسانوگرایی (ـ پسامدرنیسم) |
| تبدیل (ـ بسط) | | پست مدرنیسم (ـ پسامدرنیسم) |
| تبعی (ـ گویش) | | پس‌هنگام (ـ نابهنگام‌گرایی) |
| تجاهل العارف (ـ پرسش بلاغی) | | پودمان زیباشناختی (ـ زیباشناسی) |
| تجزیه و تحلیل | | پیچیدگی (ـ هریم فریتاگ) |
| تجلی Epiphany | Plot | پیرنگ |
| تَجَمُّع واکِی | | پیرنگ دوتائی (ـ پیرنگ فرعی) |
| تجنیس قافیه (ـ قافیه) | Subplot | پیرنگ فرعی |
| تحدید | | پیش‌ذهنیت (ـ زیباشناسی) |
| تحدیه | | پیشرو (ـ طلایه‌دار) |
| تحلیل پدیدارشناختی (ـ نقد خواننده محور) | | پیش‌هنگام (ـ نابهنگام‌گرایی) |
| تحلیل گفتمان (ـ انسجام) | | پیکارو (ـ روایت پیکارسک) |
| تحویل، صنعت (ـ مدح شبیه به ذم) | | پیکارون (ـ روایت پیکارسک) |
| تخفیف (ـ رندانه‌گویی) | | پیوستارگویی (ـ گویش) |
| تخلص (ـ قصیده) | | پیوستگی (ـ انسجام) |
| تخیل ابتدائی (ـ تخیل) | | پیوستگی و چسبندگی (ـ انسجام) |
| تخیل / تصویرگری / تصور یا پندار | | تأثری (ـ امپرسیونیسم) |
| Imagination/Fancy | | تأثیرات فاصله‌گذاری (ـ فاصله زیباشناختی) |
| تخیل ثانوی (ـ تخیل) | | تاج سانه (ـ تاج غزلواره) |
| تخییل (ـ کلاسیسیسم) | | تاج غزلواره / تاج سانه / سلسله غزل |
| Imagination/Mimesis تخییل / محاکات | | |
| تداخل گونه رفتاری (ـ ثبت کلامی) | Crown of Sonnets | |
| تدارک | | تاریخ ادبیات امریکا |
| Epitrope | | |

| | | |
|---|------------------------------------|----------------------------------|
| تشبیه حماسی / تشبیه روانی / تشبیه تفصیل | Association | تداعی |
| Epic Simile | Association of Ideas | تداعی معانی |
| تشبیه ذهنی (← تشبیه) | Paragoge | تذنیب |
| تشبیه روانی (← تشبیه حماسی) | Tragedy | تراژدی |
| تشبیه عکس (← تشبیه) | | تراژدی انتقامی / تراژدی خونبار |
| تشبیه کنایه / بالکنایه (← تشبیه) | Revenge Tragedy / Tragedy of Blood | |
| تشبیه مرسل (← تشبیه) | Domestic Tragedy | تراژدی خانوادگی |
| تشبیه مزدوج (← تشبیه) | | تراژدی خونبار (← تراژدی انتقامی) |
| تشبیه مضمر (← تشبیه) | Senecan Tragedy | تراژدی سنکائی |
| تشبیه مطلق / صریح (← تشبیه) | | تراژدی سه تائی (← تریلوژی) |
| تشبیه مظهر (← تشبیه) | | تراژدی قهرمانی (← نمایش قهرمانی) |
| تشبیه مؤکد (← تشبیه) | | ترانه (← بالاد) |
| تشخیص (← آدم‌گونگی) | Song | ترانه / تصنیف |
| تصفیه کردن (← نقد روانشناختی تحلیلی) | Folk Songs | ترانه‌های عامیانه |
| تصنیف (← ترانه) | | ترجمع‌بند (← برگردان) |
| تصور یا پندار (← تخیل) | Apocope | ترخیم |
| تصور / صور خیال | Terza Rima | ترزاریما |
| تصور ادراکی (← تصویر) | | ترکیب‌بند (← برگردان) |
| تصور پارادکسی (← تناقض ظاهری) | Trilogy | تریلوژی / تراژدی سه تائی |
| تصور تمثیلی (← تصویر) | Catharsis | تزکیه / پالایش |
| تصور حاصل از اسلوب معادله (← تصویر) | | تسبیغ (← عکس نحوی) |
| تصور غیر مجازی (← تصویر) | Paromoloia - paromology | تسلیم |
| تصورگری (← تخیل) | | تسیمه تقلیدی (← دلالت ذاتی) |
| تصور مفهومی (← تصویر) | | تشابه‌الاطراف (← عکس نحوی) |
| تصویرهای ابهامی (← تصویر) | Tashbib / Nasib | تشبیب / نسیب |
| تصویرهای بویائی (← تصویر) | Simile | تشبیه |
| تصویرهای تناقض‌نما (← تصویر) | | تشبیه تسویه (← تشبیه) |
| تصویرهای چشائی (← تصویر) | | تشبیه تفصیل (← تشبیه حماسی) |
| تصویرهای حاصل از تضاد و طباق (← تصویر) | | تشبیه تفصیل (← تشبیه) |
| تصویرهای حرکتی (← تصویر) | | تشبیه جمع (← تشبیه) |
| تصویرهای حسی (← تصویر) | | تشبیه حسی (← تشبیه) |

| | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| تصویرهای دیداری (→ تصویر) | تکواژ (→ هنجارگریزی) |
| تصویرهای شنیداری (→ تصویر) | تکواژ باز (→ هنجارگریزی) |
| تصویرهای لامسه‌ای (→ تصویر) | تکواژ بسته (→ هنجارگریزی) |
| تضاد و طباق | تکیه ارتفاع (→ آهنگ) |
| تضمین | تکیه بلاغی (→ تکیه) |
| تطویل کلام (→ اطباب) | تکیه پیچشی (→ تکیه) |
| تعریض / گوشه‌زنی / تلویح | تکیه شدت (→ تکیه) |
| تعزیه / نمایش مذهبی | تکیه / ضرب |
| تعمیم (→ بسط) | تکیه کلامی (→ تکیه) |
| تغزل (→ قصیده) | تکیه موسیقایی (→ آهنگ) |
| تغزلی (→ شعر غنائی) | تکیه وزنی (→ تکیه) |
| تغییر طبقه نقشی (→ هنجارگریزی) | تلخ خند (→ شوخی تلخ) |
| تفاوت و تأخیر (→ بن‌فکنی) | تلفظ رسمی (→ لهجه) |
| تفسیر تمثیلی متن | تلفظ رسمی پیشرفته (→ لهجه) |
| تفسیر سردستی (→ بن‌فکنی) | تلفظ رسمی رایج (→ لهجه) |
| تفسیرگونه شناسیک متن | تلفظ رسمی سستی (→ لهجه) |
| Typological Interpretation | تلفظ رسمی عام (→ لهجه) |
| تفسیر و تأویل متن / هرمنوتیک | تلفظ مقبول (→ لهجه) |
| Interpretation and Hermeneutics | تلفیق کلمات (→ گزینش کلمات) |
| تقسیم | تلمیح |
| تقطیع | تلمیح اشعاری (→ تلمیح) |
| تقلید | تلمیح تقلیدی (→ تلمیح) |
| تقلید از قدما (→ کلاسیسیسم) | تلویح (→ تعریض) |
| تکرار / تکریر | تمثیل / اسلوب معادله |
| تکرار ساختاری (→ تکرار) | تمهید مقدمه |
| تکرار قافیه (→ قافیه) | تناقض ظاهری / شطح / تصویر |
| تکرار نحوی / موازنه / نثر مرجز | پاراداکسی |
| تکریر (→ تکرار) | تنسیق الصفات / حسن نسق / صفت شمار |
| تک‌گویی درونی | Conglobatio |
| تک‌گویی نمایشی | تنوع (→ وزن) |
| تکلف‌گرانی / التزام / نثر فنی | تواتر (→ توصیف معانی) |
| | Mannerism |

| | | | |
|---------------------------------|--|-------------------------------------|---------------------------|
| Dissociation of Sensibility | جدائی حس پذیری | توازی همنشین (← وزن) | |
| | جدال (← کشمکش) | توانش ادبی (← نقد خواننده محور) | |
| Stream of Consciousness | جریان سیال ذهن | توانش ارتباطی (← توانش زبانی) | |
| | جمال گرایی / زیبایی شناسی / نهضت جمال شناسیک | توانش زبانی | Competence |
| Aestheticism/ Aesthtic Movement | | توانش متنی (← انسجام) | |
| Zeugma(zoog ma) | جمع | توشیح / مَوْشَح | Acrostic |
| | جمع آشکار (← جمع) | توصیف های قطور (← تاریخ گرایی نوین) | |
| | جمع پنهان (← جمع) | توطئه (← دسیسه) | |
| | جمله عام (← جمله کلی) | توقیف معانی / تواتر | |
| Abstract Sentene | جمله کلی / عام | Enjambement=Run-on-lines | |
| | جمله منظم (← سبک) | توهم (← انگارش) | |
| | جمله نامنظم (← سبک) | توهم زدائی (← انگارش) | |
| | جمله یا عبارت معترضه (← اعتراض) | تَهْکَم / استعاره ویشخند | Sarcasm |
| Pun/Paronomasia | جناس | تئاتر پوچ/نما/پوچی | The Theatre of the Absurd |
| Alliteration | جناس آوایی / جناس مُخَرَّف | تئاتر پوچی (← تئاتر پوچ/نما) | |
| | جناس آوایی انبوه (← جناس آوایی) | تئاتر حماسی (← تئاتر روایتی) | |
| | جناس آوایی متقاطع (← جناس آوایی) | تئاتر روایتی / حماسی | Epic Theatre |
| | جناس اشتقاق (← جناس) | | |
| | جناس اقتضاب (← جناس) | ثبت کلامی / گونه کاربردی / سیاق سخن | Register |
| | جناس تام (← جناس) | ثبت کلامی بسته (← ثبت کلامی) | |
| | جناس خطی (جناس) | ثبت کلامی خودمانی (← ثبت کلامی) | |
| | جناس زاید (← جناس) | ثبت کلامی رسمی (← ثبت کلامی) | |
| Consonance | جناس صامت یا مصمت | ثبت کلامی سردستی (← ثبت کلامی) | |
| | جناس مُخَرَّف (← جناس آوایی) | ثبت کلایم مشاوره ای (← ثبت کلامی) | |
| | جناس مذیل (← جناس) | ثلاثه | Tercet/Triplet |
| | جناس مرکب (← جناس) | | |
| | جناس مزدوج (← جناس) | جابجایی / نابه جایی | Displacement |
| | جناس مستوفی (← جناس) | جان بخشی (← جاندار گونگی) | |
| | جناس مُصَمَّت (← جناس صامت) | جاندار گونگی / جان بخشی | Animation |
| Assonance | جناس مصوت | جایگزینی (← انسجام، ← وزن، ← برگشت) | |
| | جناس مُطَرَّف (← جناس) | جایگزینی، جانشین سازی (← برگشت) | |

| | | |
|---------------------|--------------------------------------|--|
| | جناس مُطَرَف پایانی (← جناس) | حرف ناپره (← قافیه) |
| | جناس مفروق (← جناس) | حرف وصل (← قافیه) |
| Synesthesia | جناس مقرون (← جناس) | حس آمیزی |
| Sensibility | جناس مکرر (← جناس) | حس پذیری |
| Euphemism | جناس معادل (← جناس) | حُسن تعبیر |
| Phantastic etiology | جناس ناقص (← جناس) | حُسن تعلیل |
| Decorum | جناس یکسویه (← جناس) | حُسن تناسب |
| | جنسیت (← نقد فمینیستی) | حُسن نَسَق (← تنسيق الصفات) |
| Pleonasm | جواب (← تقيضه) | خشو |
| | جواز شاعرانه (← اجازه شاعری) | خشو قبیح (← خشو) |
| | جوانان خشمگین | خشو متوسط (← خشو) |
| Angry Young Men | جوهر کلام (← پساساختگرائی) | خشو ملیح (← خشو) |
| | جهانیت (← کلیت و جامعیت) | حقیقت ماندی (← حقیقت نمائی) |
| | چامه (← چکامه) | Verisimilitude حقیقت نمائی / حقیقت ماندی |
| Tale | چرخه علم تاویل (← تفسیر و تاویل متن) | حکایت (← کلاسیسم) |
| | چکامه / چامه | حکایت عامیانه (← حکایت عامیانه) |
| Anecdote | چکیده داستان (← خلاصه داستان) | حکایت لطیفه وار |
| Maxim | چهارلایه معنائی | حِکْمَت / پند / اندرز |
| Epic | چیستان / لغز | حِماسه |
| | حادثه مستقل | خاطره نویسی (← زندگینامه) |
| Episode | حالت تعلیق (← دروایی) | خانه (← پاره شعر) |
| | حالت وجه (← وجه) | خردگرانی، مکتب (← روشنگری، عصر) |
| | حدیث نفس / خودگویی | خردمدارانه (← حس پذیری) |
| Soliloquy | حَذَف به قرینه (← انسجام) | خطاب شاعرانه (← التفات) |
| | حذف روابط | Addresser/Addressee خطاب کننده/مخاطب |
| Parataxis | حَذَف / ستردگی | خفیف (← وزن) |
| Elision/Lipogram | حرف خروج (← قافیه) | خفیفاً (← حذف روابط) |
| | حرف روی (← قافیه) | Argument خلاصه داستان/چکیده داستان |
| | حرف مزید (← قافیه) | Sincerity خلوص / صمیمیت |
| | | خمریات (← شعر خمری) |

| | |
|---|--|
| خواننده پنهان (← نقد خواننده محور) | دستور زبان جهانی (← زبانشناسی) |
| خواننده حقیقی (← نقد خواننده محور) | دستور زبان رسمی (← نحو) |
| خواننده مستتر (← نقد خواننده محور) | دستور زبان سستی (← نحو) |
| خواننده مقاوم (← نقد فمینیستی) | دستور زبان قانونمند (← نحو) |
| خودبَسنَد / خودگویا Autotelic | دستور زبان نظری (← نحو) |
| خودجوشی / غلیان Spontaneity | دسته شش سطری (← غزلواره) |
| خودزداينده (← بن فکنی) | دسته هشت سطری (← غزلواره) |
| خودکار نویسی (← نوشتن خود بیخودی ← سورئالیسم) | Intrigue توطئه |
| خودگوئی (← حدیث نفس) | دشنام (← سَقَطُ) |
| خودمختاری (← گویش) | Connotation دلالت الزامی / صنعت تبادر |
| | دلالت ذاتی / تسمیه تقلیدی / اسم صوت |
| دادائیسم، مکتب Dadaism | Onomatopoeia |
| داستان بلند Long Short Story | Evocation دلالت شخصی |
| داستان / قصه Story | Denotation دلالت مطابقه |
| داستان علمی Science Fiction | Carpe Diem دَم غنیمتی |
| داستانک Short Short Story | دُنْباله (← مستزاد) |
| داستان کوتاه Short Story | Quatrain دوبیتی |
| دال (← بن فکنی) | دوران استعمار (← تاریخ ادبیات امریکا) |
| دانگ (← لحن) | Elizabethan Age دوران الیزابت |
| دخیل (← قافیه) | دوران انحطاط (← انحطاط) |
| درازگوئی (← اطناب) | Tudor Period دوران تیودور |
| درام (← نمایش) | Caroline Period دوران چارلز |
| در خلوت / زیر لب Aside | Renaissance دوران رُنسانس، نوزائی |
| درنگ Juncture | دوران نوزائی (← دوران رنسانس) |
| دروائی / هول و ولا / حالت تعلیق Suspense | دوره ادوارد (← تاریخ ادبیات انگلستان) |
| درون حسی / همزاد پنداری / هم ذات پنداری | دوره انگلیس قدیم (← تاریخ ادبیات انگلستان) |
| Empathy | دوره انگلیس میانه (← تاریخ ادبیات انگلستان) |
| درونمایه / مضمون Theme | دوره پیش رُمانتیک (← عصر احساسیگری) |
| دریافت تاریخ (← نظریه دریافت) | دوره جمهوری (← تاریخ ادبیات انگلستان) |
| دستور زبان تجویزی (← نحو) | دوره جورج (← تاریخ ادبیات انگلستان) |
| دستور زبان توصیفی (← نحو) | دوره رئالیسم در ادبیات امریکا (← تاریخ ادبیات) |

| | | |
|--|-----------------------------------|--|
| Rubai | رباعی | دوره رمانتیک (→ تاریخ ادبیات امریکا) |
| | ربطی (→ انسجام) | دوره رنسانس امریکا (→ تاریخ ادبیات امریکا) |
| | رثا (→ مرثیه) | دوره ساده‌نویسی (→ سبک) |
| | رجز / صنعت (→ وزن) | دوره سلجوقیان (→ سبک) |
| | رجوع (→ مدح شبیه به ذم) | دوره فلسفه الهیون (→ تاریخ ادبیات امریکا) |
| | ردالصدر (→ تکرار) | دوره ملی اول (→ تاریخ ادبیات امریکا) |
| Epanastrophe | ردالصدّر الی العَجْز / سر بُنی | دوره ناتورالیستی در ادبیات امریکا (→ تاریخ ادبیات) |
| | رد العَجْز الی الصدّر / بُنِری | |
| Metabole/Serpentine Verse | | دوره ویکتوریا (→ تاریخ ادبیات امریکا) |
| | ردالقافیه (→ تکرار) | دیتی رامب / رقص جهنده |
| | ردف (→ ردیف) | دیونوسی (→ آپولوئی) |
| Radif / Identical Ending syllable | ردیف | |
| The Sublime | رفعت | ذات (→ اگزستانسیالیسم، مکتب) |
| | رقص جهنده (→ دیتی رامب) | ذم شبیه به مدح (→ تهکم) |
| | رقطار (→ حذف روابط) | ذوب‌حرین (→ شعر ملون) |
| Foot | رکن / پایه | ذوقافین (→ قافیه) |
| Novel | رمان | ذولسانین (→ ملمع) |
| | رمان احساسی‌گرانه | ذو وجهین (→ ابهام) |
| Novel of Sensibility / Sentimental Novel | | ذهنی (→ انفسی) |
| Confessional Novel | رمان اعترافی | ذهنیت (→ انفسی) |
| | رمان برگشتی / رمان انعکاسی | |
| Involuted / Reflexive Novel | | راوی |
| | رمان پرولتاریا (→ رمان تبلیغی) | راوی اغفالگر |
| | رمان پُست مدرن / رمان پسانوگرا | راوی اوّل شخص (→ راوی) |
| Post Modern Novel | | راوی بی‌طرف |
| Historical Novel | رمان تاریخی | Self-Conscious Narrator |
| Thesis / Propaganda Novel | رمان تبلیغی | راوی دخالتگر (→ راوی دخیل) |
| Romanticism | رُمانتیسیم، نهضت | راوی دخیل / راوی دخالتگر |
| | رمان جامعه‌شناختی (→ رمان تبلیغی) | Intrusive Narrator |
| | رمان جریان سیّال ذهن | رأی / راوی سوم شخص (→ راوی) |
| Novel of Stream of Consciousness | | رایم رویال (→ پاره شعر چاسری) |

| | | |
|---|------------------------|---|
| رمان حادثه‌ای | Novel of Incident | ریتم (← ایقاع) |
| رمان روانشناختی | Psychological Novel | |
| رمان زمین | Novel of the Soil | زاویه دید Point of View = Viewpoint |
| رمان ساگا / رمان فامیلی | Saga Novel | زاویه دید بیرونی (← زاویه دید) |
| رمانس / منظومه رزمی / عشقنامه | Romance | زاویه دید بیطرف (← زاویه دید) |
| رمانس قرون وسطی (← رمانس) | | زاویه دید درونی (← زاویه دید) |
| رمان سیاه (← رمان گوتیک) | | زاویه دید عینی (← زاویه دید) |
| رمان فامیلی (← رمان ساگا) | | زاویه دید متغیر و جابه جا شونده (← زاویه دید) |
| رمان کمال Bildungsroman / Erziehungsroman | | زاویه دید نمایشی (← زاویه دید) |
| رمان کوتاه | Short Novel | زبان اندامی (← کد) |
| رمان گوتیک / رمان سیاه | Gothic Novel | زبان تصویری Figurative Language |
| رمان مُراسله‌ای (← روایت مراسله‌ای) | | زبان‌شناسی Linguistics |
| رمان ناحیه‌ای | Regional Novel | زبان‌شناسی بالینی (← زبان‌شناسی روانشناسیک) |
| رمان نو | Neveau Roman | زبان‌شناسی تطبیقی (← زبان‌شناسی) |
| رمان هنرمند (← رمان کمال) | | زبان‌شناسی جامعه شناسیک Sociolinguistics |
| رمز (← کد) | | زبان‌شناسی روانشناسیک Psycholinguistics |
| رمزگشائی (← کد) | | زبان‌شناسی زایشی (← زبان‌شناسی جامعه شناسیک) |
| رمل (← وزن) | | |
| رندانه گوئی | Understatement/meiosis | زبان‌شناسی ساختگرا (← زبان‌شناسی) |
| رنسانس امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا) | | زبان‌شناسی سکولار (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک) |
| رنسانس هارلم (← تاریخ ادبیات امریکا) | | زبان‌شناسی عمل‌گرا (← زبان‌شناسی) |
| روانی (← نغمگی) | | زبان‌شناسی ناقدانه (← سبک‌شناسی) |
| روایت | Narrative | زبان‌های نواختی (← لحن) |
| روایت پیکارسک | Picaresque Narrative | زیرزنجیری (← لحن، ← آهنگ، ← درنگ، ← |
| روایت‌شناسی | Narratology | زشت و زیبا / صنعت (← مدح شبیه به ذم) |
| روایت مراسله‌ای / نامه‌ای | Letter Narration | زمینه‌چینی نمایشی Exposition |
| روایت نامه‌ای (← روایت مراسله‌ای) | | زنجیره بزرگ هستی Great Chain of Being |
| روایت یادداشت‌گونه | Diary Narration | زندگینامه Biography |
| روشنگری، عصر | Enlightenment | زندگینامه شخصی Autobiography |
| رنالیسم | Realism | زهرخند (← شوخی تلخ) |
| رنالیسم جادویی | Magic Realism | زیباشناسی دریافت (← نظریه دریافت) |

| | |
|---|---------------------------------------|
| زیبائی‌شناسی (← جمال‌گرایی) | سبک دوره سلجوقی (← سبک) |
| زیبائی‌شناسی عملگرا (← جمال‌گرایی) | سبک دوره غزنوی و اوایل سلجوقی (← سبک) |
| زیبائی‌شناسی دریافت (← پدیدارشناسی و نقد) | سبک دوره فترت (← سبک‌شناسی) |
| زیرلب (← در خلوت) | سبک دوره مغول (← سبک) |
| زیرویمی (← آهنگ) | سبک دون (← سبک) |
| | سبک ساده (← سبک) |
| ژانرهای ادبی (← انواع ادبی) | سبک سلام و علیک (← سبک‌شناسی) |
| ژرف ساخت (← زبان‌شناسی) | سبک شاعرانه (← سبک‌شناسی) |
| | سبک شعر حد واسط عراقی و هندی (← سبک) |
| | سبک شعر نو (← سبک‌شناسی) |
| Structure | سبک‌شناسی |
| ساختار | Stylistics |
| سازواری (← زبان‌شناسی) | سبک‌شناسی آماری (← سبک‌شناسی) |
| سائت (← غزلواره) | سبک‌شناسی ادبی (← سبک‌شناسی) |
| سانه (← غزلواره) | سبک‌شناسی تکوینی (← سبک‌شناسی) |
| سانه اسپنری (← غزلواره اسپنری) | سبک‌شناسی تلقینی (← نقد خواننده محور) |
| سانه شکسپیری (← غزلواره شکسپیری) | سبک‌شناسی توصیفی (← سبک‌شناسی) |
| سانه مستزاد (← مستزاد) | سبک‌شناسی دوران (← سبک‌شناسی) |
| سانه میلونوی (← غزلواره میلونوی) | سبک‌شناسی ساختگرا (← سبک‌شناسی) |
| سبب (← رکن) | سبک‌شناسی شخصی (← سبک‌شناسی) |
| سبب ثقیل (← رکن) | سبک‌شناسی عام (← سبک‌شناسی) |
| سبب خفیف (← رکن) | سبک‌شناسی فردی (← سبک‌شناسی) |
| سبک | Style |
| سبک آذربایجانی (← سبک) | سبک‌شناسی نقش‌گرا (← سبک‌شناسی) |
| سبک اواخر دوره سلجوقی و خوارزمیان (← سبک) | سبک عاری (← سبک) |
| سبک ایقاعی (← سبک) | سبک عاطفی (← سبک‌شناسی) |
| سبک بینابین (← سبک) | سبک عراقی (← سبک) |
| سبک تبعی (← سبک) | سبک عهد سلجوقی (← سبک) |
| سبک ترکستانی (← سبک) | سبک فرازبانی (← سبک) |
| سبک خراسانی (← سبک) | سبک متصل (← سبک) |
| سبک دوره بازگشت ادبی (← سبک) | سبک متوسط (← سبک) |
| سبک دوره سامانی (← سبک) | سبک مرجز (← سبک) |
| | سبک مسجع (← سبک) |

| | | |
|--------------------------------------|------------------------------|---|
| | سبک مصنوع (← سبک) | سنگ نوشته (← مرثیه) |
| Pathetic Fallacy | سبک مقفی (← سبک) | سوء تعبیر احساساتی |
| Affective Fallacy | سبک مکتب واسوخت (← سبک) | سوء تعبیر تلفیقی |
| Interntional Fallacy | سبک مکتب وقوع (← سبک) | سوء تعبیر غرضی |
| Surrealism | سبک منفصل (← سبک) | سوررئالیسم، مکتب |
| Dirge/Threnody/Monody | سبک والا (← سبک) | سوکنامه |
| | سبک هندی (← سبک) | سیاق سخن (← ثبت کلامی) |
| | سترذگی (← حذف) | سیلاب (← هجا) |
| Amoebean, Stichomythia | سجع | سؤال و جواب |
| | سجع متوازن (← سجع) | |
| Deixis/Deictic | سجع متوازی (← سجع) | شاخص / اشاری |
| | سجع مُطَرَّف (← سجع) | شاعران کوه سیاه (← تاریخ ادبیات امریکا) |
| | سُخره حماسه | شالوده شکنی (← بن فکنی) |
| Mocke Epic | سرباز لاف زن | شاه بیت (← بیت الغزل) |
| | | |
| Alazon/Braggart Soldier/Braggadoccio | سربنی (← ردالصدر الی العجز) | شاهد درون متنی |
| | سردستی (← بن فکنی) | شایگان (← قافیه) |
| Ut Pictura Poesis | سرقت ادبی / وام گیری | شبهات شعر و نقاشی |
| Pseudeo-Statement | سرود / سرود مذهبی / مناجات | شبه خبر |
| | سرود مذهبی (← سرود) | شخصی (← انفسی) |
| Character | سست (← غزلواره) | شخصیت |
| Protagonist | سطر اسکندری | شخصیت اصلی |
| | سَقَط / دشنام | شخصیت ایستا (← شخصیت) |
| Characterization | سکون (← قصیده پنداری) | شخصیت پردازی |
| | سلامه الاختراع (← ابداع) | شخصیت پویا (← شخصیت) |
| Allegorical Chatacter | سلسله سانه (← سلسله غزلواره) | شخصیت تمثیلی |
| | سلسه غزلواره / سلسله سانه | شخصیت جامع و کامل (← شخصیت) |
| Sonnet Sequence | سمبل (← نماد) | شخصیت دوم (← شخصیت) |
| | سمبولیسم، مکتب / نمادگرایی | شخصیت ساده (← شخصیت) |
| Symbolism | سنت (← قرارداد) | شخصیت سوم (← بازیگر سوم) |
| | سنگ گور (← مرثیه) | شخصیت قراردادی |
| Stock Character | | |
| Antagonist | | شخصیت مخالف |

| | | |
|----------------------------|-------------------------|---|
| Graveyard School of Poetry | Symbolic Character | شخصیت نمادین |
| Asynartete | Type Character | شخصیت نوعی |
| Occasional Verse | | شروع از میانه (هـ هنجارگریزی) |
| Prose Poem | | شریطه (هـ قصیده) |
| | | شطح (هـ تناقض ظاهری) |
| Free Verse / Vers Libre | Poetry / Poem | شعر |
| | | شعر آرخى لوخى (هـ شعر ملون) |
| | | شعر آزاد (هـ شعر نو) |
| | Abstract Poem | شعر انتزاعی |
| | | شعرای آزاده (آزادگان) (هـ شکوائیه) |
| Complaint | | شعرای کوه سیاه (هـ تاریخ ادبیات امریکا) |
| | Echo Verse | شعر پژواکی |
| | | شعر تجسمی (هـ شعر طرح‌وار) |
| | | شعر جورجی (هـ تاریخ ادبیات انگلستان) |
| | Anacreontic Verse | شعر خمیری، خمریات |
| Black Humor | Narrative Verse | شعر روایتی |
| | Pastoral=Bucolic Poetry | شعر روستائی و شبانی |
| | Blank Verse | شعر سپید |
| | | شعر شبانی (هـ شعر روستائی) |
| Local Colour | Pattern Poem | شعر طرح‌وار / انگاره‌دار |
| Setting | | شعر عینی (هـ شعر طرح‌وار) |
| Scene/Stage | Lyrical Poetry | شعر غنائی / تغزلی |
| | | شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها (هـ هایکو) |
| Epithet | | شعر مابعدالطبیعه (هـ شعر متافیزیک) |
| | | شعر متافیزیک / شعر مابعدالطبیعه |
| | Metaphysical Poetry | |
| Figures of speech | Macaronic Verse | شعر مُختلط |
| | | شعر مدّرج (هـ توقیف معانی) |
| | | شعر مسجع (هـ قافیه درونی) |
| Archetype | | شعر مسط (هـ قافیه درونی) |
| Russian Formalism | | شعر مکتب گورستان |
| | | صورت‌نگرانی روسی |

| | |
|--|---|
| Cataphora/Cataphoric Reference | صور خیال (→ تصویر) |
| عکس نحوی / تشابه الاطراف / تسبیح / قلب نحوی | ضد بنیان باوری (→ پساختگرایی) |
| Chiasmus | ضد قهرمان |
| Antimetabole | ضرب (→ تکیه) |
| عکس / وارونگی | ضرب آهنگ (→ ایقاع) |
| علاقه (→ مجاز مُزَسَل) | ضرب آهنگ فرازی (→ ایقاع فرازی) |
| علم الجمال (→ علم زیباییشناسی) | ضرب آهنگ فرودی (→ ایقاع فرودی) |
| Aesthetics | ضرب المثل (→ مثل سائر) |
| علم زیباییشناسی / علم الجمال | طبیعت نظام یافته (→ نوکلاسیسیسم، → تخییل) |
| علم معانی / آرایه های بلاغی / آرایه های بیرونی | طرح |
| Rhetorical Figures | طرح قافیه |
| علوم انسانی (→ اومانیزم) | طعنه (→ آبرونی) |
| Action | طلایه دار / پیشرو / آوانگارد |
| عمل داستانی | طنز |
| عینی (→ آفاقی) | عادت زدائی (→ آشنائی زدائی) |
| Hubris | عبرانیّت - هلنیسم |
| غرور / نخوت | عتاب |
| غریب (→ وزن) | عدالت ادبی |
| Ghazel | عروض |
| غزل | عشقنامه (→ رمانس) |
| Idyll | عصر آگوست |
| غزل روستائی | عصر احساسیگری |
| غزل مستزاد (→ مستزاد) | عصر انقلاب (→ تاریخ ادبیات امریکا) |
| Sonnet | عصر بیزانس |
| غزلواره / سانه / سائت | عصر جاز (→ تاریخ ادبیات امریکا) |
| Spenserian Sonnet | عصر خرد (→ نوکلاسیسیسم) |
| غزلواره یا سانه اسپنری | عصر ژاکوب |
| غزلواره یا سانه شکسپیری | عطف به سابقه / اشاره پیشینه دار |
| Shakespearean Sonnet | |
| Miltonic Sonnet | |
| Bombast | |
| غزلواره / سانه میلتونی | |
| غلو | |
| غلیان (→ خودجوشی) | |
| Lament | |
| غمنامه | |
| غیر شخصی (→ آفاقی) | |
| Fabliau | |
| فابل / فابلیو | |
| فابل (→ اضافه تمثیلی) | |
| فابلیو (→ فابل) | |

| | | |
|---------------------------------|----------------------------|---------------------------------------|
| Synthetic Rhyme / Forced Rhyme | Catastrophe | فاجعه / مصیبت |
| قافیه معموله (ـ قافیه) | | فاصله (ـ رکن) |
| قافیه معیوب (ـ قافیه) | | فاصله روانشناختی (ـ فاصله زیباشناختی) |
| قافیه مؤنث (ـ قافیه متواتر) | Aesthetic Distance | فاصله زیباشناختی |
| Para Rhyme/Imperfect Rhyme | | فحوا (ـ بافت) |
| قافیه ناقص | Literary Transmission | فرا افکنی ادبی |
| Form | Metafiction | فرا داستان / ورا داستان |
| قالب / شکل / فرم | Monostich | فرد |
| قالب زنده (ـ قالب) | | فرضیه ورف (ـ نظریه نسبیت زبانی) |
| قالب ساختگی (ـ قالب) | | فرم (ـ قالب) |
| قالب طبیعی (ـ قالب) | | فرهنگ قومی (ـ ادبیات عامیانه) |
| قاموس (ـ واژه، واژگان) | | فرهنگ متقابل (ـ تاریخ ادبیات امریکا) |
| قدرت عمل (ـ کاربرد زبان) | | فضا و رنگ |
| Convention | Atmosphere / Mood-Ambience | فُکاهه |
| قرارداد / سنت | Humor/Humour | فوتوریسم |
| قرائت بسته (ـ نقد نوین) | Futurism | فهلویات (ـ ترانه) |
| قرائت دقیق (ـ نقد نوین) | | |
| قرائت متواتر (ـ بن فکنی) | | |
| Folk Tale | | |
| قصه عامیانه / حکایت عامیانه | | |
| قصه‌های پریان (ـ قصه عامیانه) | | |
| Quasida/Ode | Rhyme / Rime | قافیه |
| قصیده | | قافیه آغازی (ـ جناس آوایی) |
| قصیده آزاد (ـ قصیده بی قاعده) | End_Rhyme | قافیه اصلی |
| قصیده باقاعده (ـ قصیده پینداری) | | قافیه تک‌هجائی (ـ قافیه مذکر) |
| Irregular Ode | | قافیه جعلی (ـ قافیه) |
| قصیده بی قاعده / آزاد | | قافیه چشمی (ـ قافیه خطی) |
| قصیده پینداری / با قاعده | Eye_Rhyme | قافیه خطی / چشمی |
| Pindaric/Regular Ode | Internal Rhyme | قافیه درونی |
| قصیده محدود (ـ قصیده) | | قافیه شاهی (ـ پاره شعر چاسری) |
| قصیده مقتضب (ـ قصیده) | Perfect Rhyme | قافیه طبیعی |
| Horation Ode | Triple Rhyme | قافیه متراکب |
| قصیده هوراسی | | قافیه متواتر/مؤنث |
| Fragment | Feminine/Double Rhyme | قافیه مذکر / قافیه تک‌هجائی |
| قطعه | Masculine Rhyme | قافیه مصنوع / معیوب |
| قطعه نوعی (ـ انواع ادبی) | Slant Rhyme/ | |
| Palindrom | | |
| قلب / باشگونگی | | |
| قلب بعض (ـ قلب) | | |
| قلب کل (ـ قلب) | | |

| | | |
|--------------------------------|--|---|
| Comedy | کمدی | قلب مُجَنَّب (← قلب) |
| | کمدی احساساتی / کمدی احساسیگرانه | قلب مستوی (← قلب) |
| Sentimental Comedy / Comedy of | | قلب نحوی (← عکس نحوی) |
| Sensibility | | قواعد تقطیع (← تقطیع) |
| | کمدی احساسیگرانه (← کمدی احساساتی) | قوم‌نگاری (← زبان‌شناسی) |
| | کمدی اطوارها (← کمدی رفتارها) | قوم‌نگاری ارتباطات (← زبان‌شناسی) |
| Comedy of Humours | کمدی خُلیقات / طبایع | جامعه‌شناسیک) |
| | کمدی دلارته / کمدی هنرمندان | قهرمان (← شخصیت اصلی) |
| Commedia Dell Arte | | قهرمان تراژدی |
| Comedy of Manners | کمدی رفتارها / اطوارها | قیاس حسی (← حس‌آمیزی) |
| Romantic Comedy | کمدی رمانتیک | قید (← قافیه) |
| | کمدی طبایع (← کمدی خُلیقات) | |
| Old Comedy | کمدی قدیم | کاتالکتیک (← بحر مزاحف) |
| Middle Comedy | کمدی میانه | کاربرد زبان / قدرت عمل |
| New Comedy | کمدی نو | کاریکاتور |
| | کمدی هنرمندان (← کمدی دلارته) | کد / رمز |
| | کمیتہ محتوا (← واحد فکری) | کدریزی (← کد) |
| Kenning | کنایه | کشاوریان (← تاریخ ادبیات امریکا) |
| | کنایه آشکار (← کنایه) | کشف / وقوف |
| | کنایه از صفت (← کنایه) | کشمکش / جدال |
| | کنایه از موصوف (← کنایه) | کشمکش اخلاقی (← کشمکش) |
| | کنایه خفی (← کنایه) | کشمکش جسمانی (← کشمکش) |
| | کنایه دور (← کنایه) | کشمکش ذهنی (← کشمکش) |
| | کنایه نزدیکی (← کنایه) | کشمکش عاطفی (← کشمکش) |
| | کنایه نسبی (← کنایه) | کلاسیسیسم |
| | کنایه نهان (← کنایه) | کلام محور (← بن‌فکنی، ← پس‌اساخت‌گرایی) |
| | کنش ادائی (← نظریه کنش گفتار) | کلمات دستوری (← تکیه) |
| | کنش پیرامون ادائی (← نظریه کنش گفتار) | کلمات قصار |
| | کنش گفتار غیر مستقیم (← نظریه کنش گفتار) | کلمات نقش‌نما (← تکیه) |
| | کنش گفتار مستقیم (← نظریه کنش گفتار) | کلیت (← مجاز مرسل) |
| Cubism | کوبیسم، مکتب | کلیت و جامعیت / جهانیت |
| | | Universality |

| | | | |
|-----------------------------|---|-------------------|--|
| | لف و نشر مشوش (← لف و نشر) | Nemesis | کیفر |
| Farce | لودگی | Medievalism | گرایش به قرون وسطی |
| Bomolochos / Clown | لوده / دلقک | | گردان (← قصیده پنداری) |
| Accent | لهجه | Denouement | گره‌گشایی |
| | لهجه‌شناسی (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک) | Transititon-Verse | گریزگاه |
| | لهجه فردی (← گویش فردی) | Diction | گزینش کلمات / تلفیق کلمات |
| | لئوناین رایم (← اعنات) | | گسترش (← بسط) |
| | | | گسته (← حذف روابط) |
| Philistine | مادی‌گرا و بی‌فرهنگ | | گفتار (← پاسا‌ساختگرایی) |
| Cultural Materialism | مادی‌گری فرهنگی | Dialogue | گفتگو |
| | مانروی (← تشبیه) | Eclogue | گفتگوی شبانان |
| | مانسته (← تشبیه) | Discourse | گفتمان |
| | ماننده (← تشبیه) | | گمارش (← استخدام) |
| | مانواژ (← تشبیه) | | گوشه‌زنی (← تعریض) |
| | ماهیت (← اگزستانسیالیسم، ← هدف) | | گونه (← تفسیرگونه شناسیک متن) |
| Amplification | مبالغه / بزرگ‌نمایی | | گونه‌شکن (← تفسیرگونه شناسیک متن) |
| | مبدأگرایی / بدوی‌گرایی / بازگشت به اصل | | گونه‌کاربردی (← ثبت کلامی) |
| Primitivism | | Dialect | گویش |
| | متصل (← سبک) | | گویش چشمی (← گویش) |
| | متغیر زبانی (← زبان‌شناسی) | | گویش‌شناسی (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک) |
| | متفق‌الارکان (← وزن) | Idiolect | گویش فردی / لهجه فردی |
| | متناوب‌الارکان (← وزن) | | |
| | متن باز (← نقد ساختگراییانه، ← متن و نوشتار) | Latinism | لاتینیسم |
| | متن بسته (← نقد ساختگراییانه، ← متن و نوشتار) | Lullaby | لالایی |
| Text and Writing (Ecriture) | متن و نوشتار | Tone | لحن / نواخت |
| | متنیت (← انسجام) | | لزوم مالایلزم (← اعناب) |
| | مثال (← مثل) | Epigram | لطیفه |
| Exemplum | مَثَل / مثال | | لغت‌شناسی (← زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک) |
| Proverb/Adage | مَثَل سائر / ضرب‌المثل | | لغز (← چیستان) |
| | مثل گذراندن (← تمثیل) | Epanados | لَف و نَشَر |
| | مثل‌گویی (← تمثیل) | | لف و نشر مرتب (← لف و نشر) |

| | | |
|---|-----------------------------|-------------------------------------|
| مثنوی | Couplet-poem | مشاکلت (← جناس) |
| مجاز | Trop/ Figs of Thought | مشبه (← تشبیه) |
| مجاز بعید (← حُسن تعلیل) | | مشبه به (← تشبیه) |
| مجاز عقلی (← مجاز) | | مصراع (← بیت) |
| مجاز گونه شکن (← تفسیر گونه شناسیک متن) | | مصیبت (← فاجعه) |
| مجاز لغوی (← مجاز) | | مضارع (← وزن) |
| مجاز مرسل / علاقه | Synecdoche | مضارعت (← جناس) |
| مجاورت (← مجاز مرسل) | | مضمون (← درونمایه) |
| محاکات (← تخیل، ← کلاسیسیم) | | مطالعات فرهنگی (← تاریخ گرایی نوین) |
| محتمل الضدین (← ابهام) | | مطایبت (← مطایبه) |
| محور جایگزینی (← زبان شناسی) | | مطایبه / بذله / مطایبت |
| محور هم نشینی (← زبان شناسی) | | مُطَلَّع |
| محوریت علوم انسانی (← اومانیزم) | | مطلق باوری |
| مخاطب (← خطاب کننده) | | مطلق عینی |
| مختصه (← مؤلفه) | | معانی و بیان (← بلاغت) |
| مختلف الارکان (← وزن) | | معکوس (← انسجام) |
| مدح شبیه به ذم | Asteism | معنا |
| مدرنیسم / نوگرایی | Modernism | معنی انعکاسی / بازتابی |
| مدلول (← بن فکنی) | | معنی بازتابی (← معنی انعکاسی) |
| مدیحه | Panegyric/Encomiastic Verse | مفاخره |
| مراعات نظیر | Congeries | مفاهیم چهارگانه شعر |
| مرثیه / رثاء | Death-elegy | مقابل (← برابر نهاده) |
| مرثیه شبانی | Pastoral Elegy | مقارنه (← جناس) |
| مرکززدائی (← بن فکنی) | | مقاله |
| مزدوج | Couplet | مقاله خودمانی (← مقاله) |
| مزدوج بسته (← مزدوج حماسی) | | مقاله رسمی (← مقاله) |
| مزدوج حماسی | Heroic Couplet | مقاله غیررسمی (← مقاله) |
| مستزاد | Tail-rhyme | مَقَامَه |
| مُسَمَّط | Multiple-poem | مَقْطَع |
| مسقط تضمینی (← مسقط) | | مَقْطَع (← حذف روابط) |
| مشارکت عاطفی (← فاصله زیباشناختی) | | مکان و زمان (← صحنه) |

| Feature | مؤلفه / شناسه / مختصه | School | مکتب |
|------------------|---------------------------------|-----------------|---|
| Interlude | میان پرده | | مکتب آذربایجانی (← مکتب) |
| | میانه (← ثبت کلامی) | | مکتب برادری (← مکتب) |
| | | | مکتب پانارس (← پانارس) |
| | نابه‌جانی (← جابه‌جانی) | | مکتب رمانتیک (← رمانتیسم) |
| Anachronism | نابهنگام‌گرانی | | مکتب کلاسیسیسم (← کلاسیک) |
| Naturalism | ناتورالیسم | | مکتب ماقبل رافائل (← مکتب) |
| | ناخودآگاه قومی (← اسطوره، ← نقد | | مکتب معنی‌شناسی شناختی (← استعاره) |
| | نادان نمائی (← پرسش بلاغی) | | مکتب نوکلاسیسیسم (← نوکلاسیک) |
| Novella | ناوِلا | | مکتب واسوخت (← سبک، ← مکتب) |
| Novelette | ناوِلِت | | مکتب وقوع (← سبک، مکتب) |
| Prose | نثر | Pause | مکت |
| | نثر تاریخی (← نثر) | Patch-work | ملّمع |
| | نثر تخیلی (← نثر) | Melodrama | ملودرام |
| | نثر تعلیمی (← نثر) | | ممانله (← موازنه) |
| | نثر چندآوایی (← نثر موسیقایی) | | مناجات (← سرود) |
| | نثر خطابی (← نثر) | Debate/Dialogue | مناظره |
| | نثر داستانی (← نثر) | | منتقدان اسطوره‌نگر (← اسطوره) |
| Poetic Prose | نثر شاعرانه | | منتقدان ضمیرخودآگاه (← پدیدارشناسی و نقد) |
| | نثر فنی (← نثر، ← تکلف‌گرایی) | Chicago Critics | منتقدان مکتب شیکاگو |
| | نثر قضائی و دادگاهی (← نثر) | | من‌روایتی (← راوی) |
| | نثر متکلف (← نثر) | | منظومه اساطیر (← اسطوره) |
| | نثر مُرْجَز (← نثر) | | منظومه رزمی (← رمانس) |
| | نثر مرسل ساده (← نثر) | Harmony | موازنه / ممانله |
| | نثر مرسل عالی (← نثر) | | مُوشِح (← توشیح) |
| | نثر مرسل فنی (← نثر) | | موشح ابجدی (← توشیح) |
| | نثر مسجع (← نثر) | | موشح پایانی (← توشیح) |
| | نثر مسجع متوازن (← نثر) | | موشح جدولی (← توشیح) |
| | نثر مصنوع (← نثر) | | موشح متقاطع (← توشیح) |
| | نثر مطرف (← نثر) | | موشح مُحَیْز (← توشیح) |
| Polyphonic Prose | نثر موسیقایی / نثر چندآوایی | | مؤلف ضمنی (← رأی) |

| | | | |
|--------------------------|-----------------------------------|--|---|
| Psychological Criticism | نقد روانشناختی | Syntax | نحو |
| Psychoanalytic Criticism | نقد روانشناختی تحلیلی | | نخوت (← غرور) |
| | نقد زنانه (← نقد فمینیستی) | | نرینه محور (← نقد فمینیستی) |
| | نقد ساختگرا (← نقد ساختگرایانه) | Bienaseances, Les | نژاکت ادبی |
| Structuralist Criticism | نقد ساختگرایانه/ساختگرا | | نسبت‌های اصلاح گرد (← نظریه نفوذ و اضطراب |
| Feminist Criticism | نقد فمینیستی (زن محور) | Relativism | نسبیت باوری |
| | نقد کهن الگوئی / نقد نمونه ازلی | | نسل گمشده (← تاریخ ادبیات امریکا) |
| Archetypal Criticism | | | نسب (← قصیده) |
| Marxist Criticism | نقد مارکسیستی | | نشانه (← بن‌فکنی) |
| Dialogic Criticism | نقد مبتنی بر منطق مکالمه | Semiotics / Semiology | نشانه‌شناسی |
| Textual Criticism | نقد نصّی | | نظریه جبریت زبانی |
| | نقد نمونه ازلی (← نقد کهن الگوئی) | Theory of Linguistic Determinism | |
| New Criticism | نقد نوین | Reception Theory | نظریه دریافت |
| | نقش بینامتنی (← گفتمان) | | نظریه زبان تحت‌اللفظی (← استعاره) |
| | نقش متنی (← گفتمان) | Speech Act Theory | نظریه کنش گفتار |
| Climax | نقطه اوج | | نظریه گشتاری (← زبانشناسی) |
| | نقطه ضعف تراژیک (← نقیصه تراژیک) | | نظریه مختصه ممیز (← مؤلفه) |
| | نقیصه تراژیک / نقطه ضعف تراژیک | | نظریه میدان زبانی (← نظریه جبریت زبانی) |
| Hamartia / Tragic Flaw | | Linguistic Relativity | نظریه نسبیت زبانی |
| Parody | نقیضه / جواب | | نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ |
| | نماد (← نشانه‌شناسی) | Influence and the Anxiety of Influence | |
| Symbol | نماد / سمبل | Burlesque | نظیره‌سازی |
| Closet Drama | نمایش خواندنی | Euphony | نغمگی / روانی / عذوبت کلام |
| Drama | نمایش / درام | Persona | نقاب / پرسونا |
| | نمایش رمز و راز (← نمایش مذهبی) | | نقاب نمایشی (← نقاب) |
| Pastoral Drama | نمایش شبانی | Deus ex Machina | نقّاله خدایان / امداد غیبی |
| Folk Drama | نمایش عامیانه | Literary Criticism | نقد ادبی |
| Heroic Drama | نمایش قهرمانی | Mimetic Criticism | نقد تخیلی |
| | نمایش مذهبی / نمایش معجزات | | نقد تعارضی (← نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ) |
| Mystery and Miracle Play | | Reader_Response Criticism | نقد خواننده محور |
| | نمایش معجزات (← نمایش مذهبی) | | |

| | | | |
|--------------------|------------------------------------|---------------------|-----------------------------|
| | نمایشنامه | Play | وجه تشبیه چندگانه (← تشبیه) |
| Mode | نمایشنامه اخلاقی | Morality Play | وجه / حالت |
| | نمایشنامه تاریخی | Historical Play | وجه شبه (← تشبیه) |
| | نمایشنامه گره‌گین | Problem Play | وجه شبه آمیغی (← تشبیه) |
| | نمایه (← نشانه‌شناسی) | | وجه شبه یگانه (← تشبیه) |
| | نواخت (← لحن) | | وجه شبه یگانه وار (← تشبیه) |
| Unity | نوشتن از خود بیخودی / خودکارنویسی | | وحدت |
| | Automatic Writing | | وحدت انداموار (← نقد نوین) |
| Three Unities | نوکلاسیسیسم، مکتب | Neo-Classicism | وحدتهای سه گانه |
| | نوگرانی (← مدرنیسم) | | وحشی ارجمند / وحشی شریف |
| The Noble Savage | نوول | Nouvelle | |
| | نهضت / حرکت | Movement | وحشی شریف (← وحشی ارجمند) |
| | نهضت بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم) | | ورطه (← بن‌فکنی) |
| Meter | نهضت جمال‌شناسیک (← جمال‌گرانی) | | وزن / بحر |
| | | | وزن آهنگی (← وزن) |
| | واحد فکری / کمیته محتوا | Unit de Pense | وزن تکیه‌ای (← وزن) |
| | واحدهای نواختی (← لحن) | | وزن سالم (← بحر سالم) |
| | وارونگی (← عکس) | | وزن شدت تکیه (← وزن) |
| Accentual Meter | وارونگی (← وزن) | | وزن ضربی |
| | واژگان / قاموس | Lexicon/Lexis | وزن طنبی (← وزن) |
| | واژگونی | Reversal / Peripety | وزن عددی (← وزن) |
| Quantitative Meter | واژه/قاموس | Lexeme | وزن کمی |
| Syllabic Meter | واژه‌آفرینی (← هنجارگریزی) | | وزن هجانی |
| | واژه مزدوج | Portmanteau Word | وضعیت بُرنج (← هرم فرتیاگ) |
| Chronicle | واگردان (← قصیده‌پنداری) | | وقایع نگاری |
| Caesura | وام‌گیری (← سرقت ادبی) | | وقفه |
| | وام‌گیری گونه گفتاری (← ثبت کلامی) | | وقفه آغازی (← وقفه) |
| | وتد (← رکن) | | وقفه ابتدائی (← وقفه) |
| | وتد مفروق (← رکن) | | وقفه پایانی (← وقفه) |
| | وتد مقرون (← رکن) | | وقفه میانی (← وقفه) |
| | وجود (← اگریستانسیالیسم) | | وقوف (← کشف) |

| | | | |
|--------------------|---------------------------------------|-------------------|--------------------------------|
| | همزادپنداری (← درون حسی) | Agroikos | هالو |
| Chorus | همسرایان | Haiku | هایکو |
| | هم مرجعی (← برگشت) | Syllable | هجا/بخش/سیلاب |
| Homonymy | همنامی | | هجای بسته (← هجا) |
| Collocation | همنشینی مألوف کلمات | | هجای بلند (← هجا) |
| Deviation | هنجارگریزی / انحراف از نرم | | هجای کوتاه (← هجا) |
| | هنجارگریزی بیرونی (← هنجارگریزی) | | هجای گشاده (← هجا) |
| | هنجارگریزی درونی (← هنجارگریزی) | Lampoon | هجو |
| | هنجارگریزی دستوری (← هنجارگریزی) | | هدف (← تشبیه، ← استعاره) |
| | هنجارگریزی صرفی (← هنجارگریزی) | Tenor | هدف / ماهیت |
| | هنجارگریزی قاموسی (← هنجارگریزی) | Freytag's Pyramid | هرم فریتاگ |
| | هنجارگریزی گفتمانی (← هنجارگریزی) | | هرمنوتیک (← تفسیر و تأویل متن) |
| | هنجارگریزی معنی شناسیک (← هنجارگریزی) | | هزج (← وزن) |
| | هنجارگریزی نحوی (← هنجارگریزی) | | هسته ای (← ثبت کلامی) |
| Art for Art's Sake | هنر برای هنر | | هلنیسم (← عبرانیت) |
| | هول وولا (← دروایی) | | هم آوا (← همنامی) |
| | هیپرکاتالکتیک (← بحر مزاحف) | | همپاره شعر (← قصیده هوراسی) |
| | هیومورس (← فکاهه) | Sympathy | همحسی / همدردی |
| | | | همدردی (← همحسی) |
| Euphuism | یوفیوزم | | همذات پنداری (← درون حسی) |

واژه‌نامه انگلیسی - فارسی

| | | | |
|--------------------------------------|--|---|--|
| Absolutism | مطلق باوری | Alexandrine | سطر اسکندری |
| Abstract Poem | شعر انتزاعی | Allegorical Character | شخصیت تمثیلی |
| Abstract Sentene | جمله کلی / عام | Allegorical Interpretation | تفسیر تمثیلی متن |
| Acatalectic | بحر سالم / وزن سالم | Allegory | تمثیل / اسلوب معادله |
| Accent | تکیه / ضرب | Alliteration | جناس آوایی / جناس مُحرّف |
| Accent | لهجه | Allusion | تلمیح |
| Accentual Meter | وزن ضربی | Ambiguity/Plurisignation/Multiple Meaning | ابهام |
| Acrostic | توشیح / مُوشَح | Amoebean, Stichomythia | سئوال و جواب |
| Act | پرده نمایش | Amplification | مبالغه / بزرگ‌نمایی |
| Action | عمل داستانی | Anachronism | نابهنگام‌گرایی |
| Adaptation/Echo | اقتباس | Anacreontic Verse | شعر خمّری، خمّریات |
| Addresser/Addressee | خطاب کننده / مخاطب | Analysis | تجزیه و تحلیل |
| Aesthetic Distance | فاصله زیباشناختی | Anaphora reference | اشاره مرجعدار (← برگشت) |
| Aestheticism/ Aesthetic Movement | جمال‌گرایی / زیبایی‌شناسی / نهضت جمال‌شناسیک | Anaphora/Anaphoric Reference | برگشت (ردالصدر) / اشاره مرجعدار / برگشتی |
| Aesthetics | علم زیباشناسی / علم الجمال | Anecdote | حکایت لطیفه‌وار |
| Affective Fallacy | سوء تعبیر تلفیقی | Angry Young Men | جوانان خشمگین |
| Age of Sensibility | عصر احساس‌گرایی | Animation | جاندار گونگی / جان بخشی |
| Agroikos | هالو | Annotation | تحشیه |
| Alazon/Braggart Soldier/Braggadoccio | سرباز لاف‌زن | Antagonist | شخصیت مخالف |

| | | | |
|---------------------------------|------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| Anti-Hero | ضد قهرمان | Blank Verse | شعر سپید |
| Antimetabole | عکس/ وارونگی | Boasting Poem | مفاخره |
| Antithesis | برابرنهاده / مقابله | Bombast | غُلُو |
| Aphorisms | کلمات قصار | Bomolochos / Claw | لوده / دلقک |
| Apocope | ترخیم | Brevity / Lacónism | ایجاز |
| Apodioxis | عتاب | Burlesque | نظیره سازی |
| Apostrophe | التفات/ خطاب شاعرانه | Byzantine Age | عصر بیزانس |
| Appollonian - Dionysian | آپولونی - دیونوسی | | |
| Arcadia | آرکادیا | Caesura | وَقْفِه |
| Archaism | باستانگرایی / آرکانیسم | Caricature | کاریکاتور |
| Archetypal Criticism | | Caroline Period | دوران چارلز |
| | نقد کهن الگوئی / نقد نمونه ازلی | Carpe Diem | دم غیمتی |
| Archetype | صورت آزلی | Catalectic/ Hypercatalectic | بحر مُزاحف |
| Argument | خلاصه داستان/ چکیده داستان | Cataphora/Cataphoric Reference | عطف به سابقه/ اشاره پیشینه دار |
| Art for Art's Sake | هنر برای هنر | Cataphoric reference | اشاره پیشینه دار (→ عطف به سابقه) |
| Aside | در خلوت / زیر لب | Catastrophe | فاجعه / مصیبت |
| Association | تداعی | Catharsis | تزکیه/ بالایش |
| Association of Ideas | تداعی معانی | Character | شخصیت |
| Assonance | جناس مصوّت | Characterization | شخصیت پردازی |
| Asteism | مدح شبیه به دم | Chaucerian Stanza/Rhyme Royal | پاره شعر |
| Asynartete | شعر ملّون / ذو بحرین | | چاسری / رایم رویال |
| Atmosphere / Mood-Ambience | فضا و رنگ | Chiasmus | عکس نحوی / تشابه الاطراف / |
| Augustan Age | عصر آگوست | | تسبیخ / قلب نحوی |
| Autobiography | زندگینامه شخصی | Chicago Critics | منتقدان مکتب شیکاگو |
| Automatic Writing | نوشتن از خود بیخودی / خودکار نویسی | Chorus | همسران |
| | خود بَشَنَد/ خود گویا | Chronicle | وقایع نگاری |
| Autotelic | طلایه دار / پیشرو/ آوانگارد | Classicism | کلاسیسیسم |
| Avant-Garde | | Climax | نقطه اوج |
| Ballad | بالاد/ ترانه | Closet Drama | نمایش خواندنی |
| Bienaseances, Les | نراکت ادبی | Code | کد / رمز |
| Bildungsroman / Erziehungsroman | رمان کمال | Coherenc/Cohesion | انسجام / پیوستگی |
| Biography | زندگینامه | | چسبندگی متنی |
| Black Humor | شوخی تلخ/ زهر خند/ تلخ خند | | |

| | | | |
|-------------------------|------------------------------------|-----------------------------|------------------------------|
| Collocation | همنشینی مألوف کلمات | Decadence | انحطاط / دوران انحطاط |
| Comedy | کمدی | Deconstruction | بن‌فکنی / شالوده‌شکنی |
| Comedy of Humours | کمدی خلیقات / طبایع | Decorum | حسن تناسب |
| Comedy of Manners | کمدی رفتارها / اطوارها | Defamiliarization | آشنایی‌زدایی |
| Commedia Dell Arte | کمدی دلارته / کمدی هنرمندان | Deictic | اشاری (= شاخص) |
| Competence | توانش زبانی | Deixis/Deictic | شاخص / اشاری |
| Complaint | شکوائیه | Denotation | دلالت مطابقه |
| Concrete Universal | مطلق عینی | Denouement | گره‌گشائی |
| Confessional Literature | ادبیات اعترافی | Deus ex Machina | نقاله خدایان/ امداد غیبی |
| Confessional Novel | رمان اعترافی | Deuteragonist | بازیگر دوم / شخصیت دوم |
| Conflict | کشمکش / جدال | Deviation | همنجار گریزی / انحراف از نرم |
| Congeries | مراعات نظیر | Dialect | گویش |
| Conglobatio | تنسيق الصفات / حسن نسق / صفت‌شمار | Dialogic Criticism | نقد مبتنی بر منطق مکالمه |
| Connotation | دلالت الزامی / صنعت تبادر | Dialogue | گفتگو |
| Consonance | جناس صامت یا مصمت | Diary Narration | روایت یادداشت‌گونه |
| Context | بافت / فحوا | Diction | گریش کلمات / تلفیق کلمات |
| Contrast | اقتیان / تباین / تقابل | Didactic Literature | ادبیات تعلیمی / ارشادی |
| Convention | قرارداد / سنت | Digression | استطراد |
| Correlative Objective | اشتراک عینی | Dirge/Threnody/Monody | سوکنامه |
| Couplet | مزدوجه | Discourse | گفتمان |
| Couplet-poem | مثنوی | Discovery / Anagnorisis | کشف / وقوف |
| Crisis | بحران | Displacement | جاب‌جایی / نابه‌جایی |
| Crown of Sonnets | تاج غزلواره / تاج سانه / سلسله غزل | Dissociation of Sensibility | جدائی حس‌پذیری |
| Cubism | کوبیسم، مکتب | Dithyramb | دیتی رامب / قص جهنده |
| Cultural Materialism | مادیگری فرهنگی | Domestic Tragedy | تراژدی خانوادگی |
| Curtain | پرده | Drama | نمایش / درام |
| Dadaism | دادائیسم، مکتب | Dramatic Monologue | تک‌گوئی نمایشی |
| Dead-metaphor | استعاره مرده | Dystopia Literature | ادبیات بیمارگونه |
| Death-elegy | مرثیه / وثناء | Echo Verse | شعر پژواکی |
| Debate/Dialogue | مناظره | Echo/Quote | اقتفا |
| | | Eclogue | گفتگوی شبانان |
| | | Eiron | آیرون |
| | | Elision/Lipogram | حذف / ستردگی |

| | | | |
|--------------------------|--|------------------------------|-----------------------------|
| Elizabethan Age | دوران الیزابت | Eye_Rhyme | قافیه خطی / چشمی |
| Empathy | درون حسّی / همزاد پنداری / هم‌ذات پنداری | Fable | افسانه تمثیلی / فابل |
| End_Rhyme | قافیه اصلی | Fabliau | فابل / فابلیو |
| Ending-Vers | مقطّع | Fallible/Unreliable Narrator | راوی اغفالگر |
| Enjambement=Run-on-lines | توقیف معانی / تواتر | Falling Rhythm | ایقاع فرودی / ضرباهنگ فرودی |
| Enlightenment | روشنگری، عصر | Farce | لودگی |
| Epanados | لَف و نَشَر | Feature | مؤلفه / شناسه / مختصه |
| Epanastrophe | ردالصدّرالی‌العجز / سر بُنی | Feminine/Double Rhyme | قافیه متواتر/مؤنث |
| Epanorthosis | إضراب | Feminist Criticism | نقد فمینیستی (زن محور) |
| Epic | حماسه | Fiction | ادبیات داستانی |
| Epic Simile | تشبیه حماسی / تشبیه روائی / تشبیه تفصیل | Figurative Language | زبان تصویری |
| Epic Theatre | تئاتر روایتی / حماسی | Figures of speech | صنایع بدیع / آرایه‌های سخن |
| Epigram | لطیفه | Flashback | بازگشت به گذشته |
| Epiphany | تجلی | Folk Drama | نمایش عامیانه |
| Episode | حادثه مستقل | Folk Literature | ادبیات عامیانه |
| Epithet | صفت هنری | Folk Songs | ترانه‌های عامیانه |
| Epitrope | تدارک | Folk Tale | قصه عامیانه / حکایت عامیانه |
| Equivoque | ایهام | Foot | رکن / پایه |
| Escape Literature | ادبیات تفرّجی | Form | قالب / شکل / فرم |
| Essay | مقاله | Four Levels of Meaning | چهارلایه معنایی |
| Euphemism | حسن تعبیر | Four Meanings of a Poem | مفاهیم چهارگانه شعر |
| Euphony | نغمگی / روانی / عذوبت کلام | Fragment | قطعه |
| Euphuism | یوفیوزم | Free Verse / Vers Libre | شعر نو / شعر آزاد |
| Evocation | دلالت شخصی | Freytag's Pyramid | هرم فریتاگ |
| Exemplum | مَثَل / امثال | Futurism | فوتوریسم |
| Existentialism | اگزیستانسیالیسم / اصالت وجود، مکتب | Ghazel | غزل |
| Expected Rhythm | ایقاع آینده / ریتم آینده | Gnomic Verse | ارسال المثل / ارسال مَثَل |
| Exposition | زمینه‌چینی نمایشی | Gothic Novel | رمان گوتیک / رمان سیاه |
| Expressionism | اکسپرسیونیسم / بیانگری | Graveyard School of Poetry | |
| Extension | بسط / گسترش | | |

| | | | |
|------------------------|--|--|-------------------------------|
| Great Chain of Being | شعر مکتب گورستان زنجیره بزرگ هستی | Influence and the Anxiety of Influence | نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ |
| Haiku | هایکو | Innuendo | تعریض / گوشه زنی / تلویح |
| Hamartia / Tragic Flaw | نقصه تراژیک / نقطه ضعف تراژیک | Inspiration | الهام |
| Harmony | موازنه / مماثله | Interior Monologue | تک‌گویی درونی |
| Heard Rhythm | ایقاع موجود / ریتم موجود | Interlude | میان پرده |
| Hebraism-Hellenism | عبرانیت - هلنیسم | Internal Evidence | شاهد درون متنی |
| Heroic Couplet | مزدوج حماسی | Internal Rhyme | قافیه درونی |
| Heroic Drama | نمایش قهرمانی | Intentional Fallacy | سوء تعبیر غرضی |
| Historical Novel | رمان تاریخی | Interpretation and Hermeneutics | تفسیر و تأویل متن / هرمنوتیک |
| Historical Play | نمایشنامه تاریخی | Interpretative/Interpretive Literature | ادبیات تفکری / جدی |
| Homonymy | همنامی | Intonation | آهنگ / تکیه ارتفاع / |
| Horation Ode | قصیده هوراسی | Intrigue | تکیه موسیقایی |
| Hubris | غرور / نخوت | Intrusive Narrator | دسیسه / توطئه |
| Humanism | اومانیزم / انسان محوری / محوریت علوم انسانی | Invective | راوی دخیل / راوی دخالتگر |
| Humor/Humour | فکاهه | Invention | سقط / دشنام |
| Hymn | سرود / سرود مذهبی / مناجات | Invocation | إبداع / بدعت / سلامه الاختراع |
| Hyperbole | اغراق | Involution / Reflexive Novel | استمداد |
| Idiolect | گویش فردی / لهجه فردی | | رمان برگشتی / رمان انعکاسی |
| Idyll | غزل روستائی | Irony | آیرونی |
| Illusion | انگارش / توهم | Irregular Ode | قصیده بی قاعده / آزاد |
| Image / Imagery | تصویر / صور خیال | Ivory Tower | برج عاج |
| Imagination/Fancy | تخیل / تصویریگری / تصور یا پندار | Jacobean Age | عصر ژاکوب |
| Imagination/Mimesis | تخیل / محاکات | Juncture | درنگ |
| Imagism | ایماژیزم | Kenning | کنایه |
| Imitation | تقلید | Lament | غم‌نامه |
| Implication/ Quotation | تضمین | Lampoon | هجو |
| Impressionism | امپرسیونیسم / تأثری | Latinism | لاتینیسم |
| Inference | استنتاج / استنباط | | |

| | | | |
|---------------------------|-------------------------------|--------------------------|--------------------------|
| Legend | افسانه | Metaphor | استعاره |
| Leonine Rhyme | آعنات/لزووم مالایلم | Metaphysical Poetry | شعر متافیزیک / |
| Letter Narration | روایت مراسله‌ای / نامه‌ای | | شعر مابعدالطبیعه |
| Lexeme | واژه/قاموس | Meter | وزن / بحر |
| Lexicon/Lexis | واژگان / قاموس | Middle Comedy | کمدی میانه |
| Limitation | تحدید | Miltonic Sonnet | غزلواره / سانه میلتونی |
| Linguistic Relativity | نظریه نسبیت زبانی | Mimetic Criticism | نقد تخیلی |
| Linguistics | زبان‌شناسی | Mocke Epic | سخره حماسه |
| Literariness | ادبیت | Mode | وجه / حالت |
| Literary Criticism | نقد ادبی | Modernism | مدرنیسم/نوگرایی |
| Literary Genres | انواع ادبی / ژانرهای ادبی | Monostich | فرد |
| Literary Transmission | فرا افکنی ادبی | Morality Play | نمایشنامه اخلاقی |
| Literature of the Absurd | ادبیات پوچ‌نما / پوچی | Motif/Topos | بن‌مایه |
| Literature of Escape | ادبیات فرار | Movement | نهضت / حرکت |
| Local Colour | صبغه محلی، بومی | Multiple-poem | مُسمَط |
| Logograph | معما | Mystery and Miracle Play | |
| Long Short Story | داستان بلند | | نمایش مذهبی/نمایش معجزات |
| Lullaby | لالائی | Myth | اسطوره |
| Lyrical Poetry | شعر غنائی / تغزلی | | |
| | | Narrative | روایت |
| Macaronic Verse | شعر مُختلط | Narrative Verse | شعر روایتی |
| Magic Realism | رنالیسم جادوئی | Narratology | روایت‌شناسی |
| Mannerism | تکلف‌گرایی / التزام / نثر فنی | Narrator | راوی |
| Maqama | مقامه | Naturalism | ناتورالیسم |
| Marxist Criticism | نقد مارکسیستی | Nemesis | کیفر |
| Masculine Rhyme | قافیه مذکر / قافیه تک‌هجائی | Neo-Classicism | نو کلاسیسیسم، مکتب |
| Maxim | حکمت / پند / اندرز | Neveau Roman | رمان نو |
| Medievalism | گرایش به قرون وسطی | New Comedy | کمدی نو |
| Melodrama | ملودرام | New Criticism | نقد نوین |
| Mentalese | اندیشگی | New Historicism | تاریخ‌گرایی نوین |
| Merismus | تقسیم | New Humanism | اومانیسم نو |
| Metabole/Serpentine Verse | | Nouvelle | نوول |
| | رد العجزالی الصدر / بُنسری | Novel | رمان |
| Metafiction | فرا داستان / ورا داستان | Novel of Incident | رمان حادثه‌ای |

| | | |
|--|--------------------------------|--------------------------------|
| Novel of Sensibility / Sentimental Novel | نمایش شبانی | Pastoral Drama |
| رمان احساس‌گرانه | مرثیه شبانی | Pastoral Elegy |
| Novel of Stream of Consciousness | شعر روستائی و شبانی | Pastoral=Bucolic Poetry |
| رمان جریان سیال ذهن | ملّمع | Patch-work |
| Novel of the Soil | سوء تعبیر احساساتی | Pathetic Fallacy |
| Novelette | شعر طرح‌وار / انگاره‌دار | Pattern Poem |
| Novella | مکث | Pause |
| Nursery Rhymes | قافیه طبیعی | Perfect Rhyme |
| | کاربرد زبان / قدرت عمل | Performance |
| Objective | تاریخ ادبیات امریکا | Periods of American Literature |
| Occasional Verse | | Periods of English Literature |
| Ode / Ballad | تاریخ ادبیات انگلستان | Periods of Persian Literature |
| Old Comedy | | تاریخ ادبیات ایران |
| Onomatopoeia | | Periphrasis/Circumlocution; |
| دلالت ذاتی / تسمیه تقلیدی / اسم صوت | اِطناب / تطویل کلام / درازگونی | Persona |
| Opening-verse | نقاب / پرسونا | Personification; Prosopopeia |
| Original | آدم‌گونگی / تشخیص | Phantastic etiology |
| Ottavarima | حسن تعلیل | Phenomenology & Criticism |
| Oxymoron | | پدیدارشناسی و نقد |
| | | ماذی‌گرا و بی‌فرهنگ |
| Palilogy | | تَجَمُّع واکی |
| Palindrom | | آواشناسی |
| Panegyric/Encomiastic Verse | | روایت پیکارسک |
| Para Rhyme/Imperfect Rhyme | | قصیده‌پنداری / با قاعده |
| Paradox | | سرقت ادبی / وام‌گیری |
| تناقض ظاهری / شَطْح / تصویر پاراداکسی | | نمایشنامه |
| Paragoge | | خَشَو |
| Parallelism | | پیرنگ |
| Parataxis | | عدالت ادبی |
| Parenthesis | | اجازه شاعری / جواز شاعرانه |
| Parnassianism | | نثر شاعرانه |
| Parody | | |
| Paromolola - paromology | | |
| Passian Play | | |

| | | | |
|------------------------------------|--|------------------------------------|---|
| Poetry / Poem | شعر | Radif / Identical Ending syllable | ردیف |
| Point of View = Viewpoint | زاویه دید | Reader_Response Criticism | نقد خواننده محور |
| Polyphonic Prose | نثر موسیقایی/ نثر چند آوایی | Realism | رئالیسم |
| Polypoton/Paragmenon/Andnomination | اشتقاق / اقتضاب | Reception Theory | نظریه دریافت |
| Portmanteau Word | واژه مزدوج | Reflected Meaning | معنی انعکاسی/ بازتابی |
| Post Modern Novel | رمان پُست مدرن / رمان پسانوگرا | Refrain | برگردان/ بیت ترجیع/ بندگردان |
| Post Structuralism | پسا ساختگرایی | Regional Novel | رمان ناحیه‌ای |
| Postmodernism | پسامدرنیسم/ پست مدرنیسم/ پسانوگرایی | Register | ثبت کلامی/ گونه کاربردی/ |
| Primitivism | مبدأگرایی / بدوی‌گرایی / بازگشت به اصل | Relativism | نسبیت باوری |
| Problem Play | نمایشنامه گره‌گین | Renaissance | دوران رُنسانس، نوزایی |
| Prolepsis | تمهید مقدّمه | Revenge Tragedy / Tragedy of Blood | تراژدی انتقامی / تراژدی خونبار |
| Propagandist, Thesis Literature | ادبیات تبلیغی | Reversal / Peripety | واژگونی |
| Prose | نثر | Rhetoric | بلاغت / معانی و بیان |
| Prose Poem | شعر منثور/ شعر موج نو | Rhetorical Question | پرسش بلاغی / تجاهل العارف / نادان‌نمایی |
| Prosody | عروض | Rhetorical Figures | علم معانی / |
| Protagonist | شخصیت اصلی | | آرایه‌های بلاغی / آرایه‌های بیرونی |
| Proverb/Adage | مَثَل سائر/ ضرب‌المثل | Rhyme / Rime | قافیه |
| Pseudo-Statement | شبه خبر | Rhyme Scheme | طرح قافیه |
| Psychoanalytic Criticism | نقد روانشناختی تحلیلی | Rhythm | ایقاع / ضرب‌آهنگ / ریتم |
| Psycholinguistics | زبان‌شناسی روان‌شناسیک | Riddle | چیستان / لغز |
| Psychological Criticism | نقد روانشناختی | Riming Prose | سجع |
| Psychological Novel | رمان روانشناختی | Rising Rhythm | ایقاع فرازی / ضرب‌آهنگ فرازی |
| Pun/Paronomasia | چناس | Romance | رُمانس / منظومه رزمی / عشق‌نامه |
| Purple_Patch | بیت‌الغزل / شاه بیت | Romantic Comedy | کمدی رمانتیک |
| Quantitative Meter | وزن کَمّی | Romanticism | رُمانتیسم، نهضت |
| Quasida/Ode | قصیده | Rubai | رباعی |
| Quatrain | دوبیتی | Russian Formalism | صورتگرایی روسی |
| | | Saga Novel | رمان ساگا / رمان فامیلی |
| | | Sarcasm | تَهْکُم / استعاره ریشخند |
| | | Satire | طَنز |

| | | | |
|--|-----------------------------------|-----------------------------|---------------------------------|
| Scansion | تقطیع | Stream of Consciousness | جریان سیال ذهن |
| Scene/Stage | صحنهٔ نمایش | Structuralist Criticism | |
| School | مکتب | | نقد ساختگرایانه / ساختگرا |
| Science Fiction | داستان علمی | Structure | ساختار |
| Self-Conscious Narrator | راوی خودآگاه | Style | سبک |
| Semiotics / Semiology | نشانه‌شناسی | Stylistics | سبک‌شناسی |
| Senecan Tragedy | تراژدی سنکائی | Subjective | آنقسی/ذهنی/شخصی |
| Sensibility | حس‌پذیری | Subplot | پیرنگ فرعی |
| Sentimental Comedy / Comedy of Sensibility | | Surprise Ending | پایان‌بندی غیرمنتظره |
| | کمدی احساساتی / کمدی احساسی‌گرانه | Surrealism | سوررئالیسم، مکتب |
| Setting | صحنه / مکان و زمان | Suspense | دروائی / هول و ولا / حالت تعلیق |
| Shakespearean Sonnet | | Syllabic Meter | وزن هجائی |
| | غزلواره یا سانه شکسپیری | Syllable | هجاءبخش / سیلاب |
| Short Novel | رمان کوتاه | Syllepsis | استخدام / گمارش |
| Short Short Story | داستانک | Symbol | نماد / سمبل |
| Short Story | داستان کوتاه | Symbolic Character | شخصیت نمادین |
| Simile | تشبیه | Symbolism | سمبولیسم، مکتب / نمادگرایی |
| Sincerity | خلوص / صمیمیت | Sympathy | همحسی / همدردی |
| Sketch | طرح | Synecdoche | مجاز مرسل / علاقه |
| Slant Rhyme/Synthetic Rhyme / Forced | | Synesthesia | حس آمیزی |
| Rhyme | قافیهٔ مصنوع / معیوب | Syntax | نحو |
| Slice of life = Tranch de vie | پارهٔ زندگی | Tail-rhyme | مستزاد |
| Sociolinguistics | زبان‌شناسی جامعه‌شناسیک | Tale | حکایت (= کلاسیسیم) |
| Soliloquy | حدیث نفس / خودگویی | Tashbib / Nasib | تشبیب / نسیب |
| Song | ترانه / تصنیف | Tenor | هدف / ماهیت |
| Sonnet | غزلواره / سانه / سائت | Tercet/Triplet | ثلاثه |
| Sonnet Sequence | سلسله غزلواره / سلسله سانه | Terza Rima | ترزاریما |
| Speech Act Theory | نظریهٔ کنش‌گفتار | Text and Writing (Ecriture) | متن و نوشتار |
| Spenserian Sonnet | غزلواره یا سانه اسپنسری | Textual Criticism | نقد نصی |
| Spenserian Stanza | پاره شعر اسپنسری | The Noble Savage | |
| Spontaneity | خودجوشی / غلیان | | وحشی ارجمند / وحشی شریف |
| Stanza/Stave | پاره شعر / بند شعر / خانه | The Sublime | رفعت |
| Stock Character | شخصیت قراردادی | The Theatre of the Absurd | |
| Story | داستان / قصه | | |

| | | | |
|----------------------------------|--|---------------------------------|--------------------------------------|
| Theme | تئاتر پوچ/نما/پوچی درونمایه / مضمون | Understatement/melosis | رندانه گوئی |
| Theory of Linguistic Determinism | | Unintrusive/Impersonal Narrator | راوی بیطرف |
| Thesis / Propaganda Novel | نظریه جبریت زبانی رمان تبلیغی | Unit de Pensée | واحد فکری / کمیتۀ محتوا |
| Three Unities | وحدت‌های سه گانه | Unity | وحدت |
| Tone | لحن/تواخت | Universality | کلیت و جامعیت / جهانیت |
| Tragedy | تراژدی | Ut Pictura Poesis | شباهت شعر و نقاشی |
| Tragic Hero | قهرمان تراژدی | Utopian Literature | ادبیات آرمانشهر / ادبیات مدینه فاضله |
| Transititon-Verse | گریزگاه | | |
| Trilogy | تریلوژی / تراژدی سه تایی | Verisimilitude | حقیقت‌نمایی / حقیقت‌مانندی |
| Triple Rhyme | قافیه متراکب | Verse/Stichos | بیت |
| Tritagonist | بازیگر سوم / شخصیت سوم | Voice | رأی / راوی سوم/شخص (→ راوی) |
| Trop/ Figurs of Thought | مجاز | | |
| Tudor Period | دوران تیودور | Wit/Witicism | مطایبه/بذله/مطایبت |
| Type Character | شخصیت نوعی | | |
| Typological Interpretation | تفسیرگونه شناسیک متن | Zeugma(zoog ma) | جمع آرایه‌های سخن (→ صنایع بدیع) |

اعلام شخصیت‌های ادبی و هنری اروپائی که در متن مقالات آمده است

- Addison, Joseph
آدیسون، ژوزف ۵۱۱، ۳۴۴، ۱۲۰
- Aesop (6 Cent. B. G) ۴۵ اروپ ۲۸۰، ۲۷۰، ۲۵۴، ۲۳۲، ۲۰۱، ۱۷۶، ۱۵۵، ۱۳۵
- Albee, Edward (1928) ۳۸۷، ۳۸۵، ۳۸۲، ۳۵۰، ۳۴۸، ۳۰۶، ۲۹۰، ۲۸۳، ۴۹۹، ۴۹۶، ۴۹۲، ۴۷۵، ۴۷۴، ۴۵۳، ۴۰۴، ۳۹۰
- Aldington, Richard (1892 -- 1962) ۵۳۷، ۵۱۶، ۵۱۵، ۵۱۳
- آلدینگتون، ریچارد ۶۷
- Alexis ۳۹۶ آلکسیس
- Andersen, Hans Christian ۲۷۴ آندرسن، هانس کریستین
- Anderson, Sherwood (1876 -- 1941) ۲۵۷ آندرسن، شرود
- Apollinaire, Guillaume (1880 -- 1918) ۴۰۲، ۴۰۱، ۲۹۷ آپولینر، گیوم
- Aragon, Louis (1897 -- 1982) ۳۹۴، ۲۹۸ آراگون، لونی
- Archilochus (7 Cent. B. C.) ۳۴۱، ۳۲۱، ۳۰۸، ۲۹۴ آرخی لوخس
- Aristophanes (448 -- 388 B. C.) ۳۹۶، ۳۹۵، ۳۸۹، ۳۸۸، ۳۴۱، ۲۹۴ آریستوفانس
- Aristotle (384 -- 322 B. C.) ۵۳۶، ۴۹۹
- ارسطو ۸۰، ۷۹، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۱، ۳۴، ۳۲، ۲۸، ۹۶، ۱۰۱، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۲، ۲۸۰، ۲۷۰، ۲۵۴، ۲۳۲، ۲۰۱، ۱۷۶، ۱۵۵، ۱۳۵، ۳۸۷، ۳۸۵، ۳۸۲، ۳۵۰، ۳۴۸، ۳۰۶، ۲۹۰، ۲۸۳، ۴۹۹، ۴۹۶، ۴۹۲، ۴۷۵، ۴۷۴، ۴۵۳، ۴۰۴، ۳۹۰
- Arnold, Matthew (1822 -- 1888) ۳۴۳، ۳۳۴، ۳۱۳، ۲۰۹، ۱۰۷، ۶۳ آرنولد، ماثیو
- ۴۲۷
- Arp, Jean (Hanse) (1887 -- 1966) ۲۱۱ آرپ، هانس
- Ascham, Roger (1515 -- 1568) ۴۶۲، ۶۲، ۶۱ آشام، راجر
- Asimov, Isaac (1920) ۲۱۵ آسیموف، ایزاک
- Auden, Wystan Hugh (1907 -- 73) ۵۲۹، ۴۳۶، ۶۴ آدن، و. ه.
- Augustine, saint (335 -- 430) ۲۷۳، ۱۴۶، ۱۰۷، ۱۹ سنت آگوستین
- Austen, Jane (1775 -- 1817) ۴۶۸، ۲۶۶، ۲۳۱ آستن، جین
- Babbitt, Irving ۶۳ بابیت، اروینگ

- Bacon, Francis (1561 -- 1629) بولت، رابرت ۵۰۹
 بیکن، فرانسیس ۲۷۱، ۲۵۶، ۲۲۶، ۲۰۵، ۱۱۹، ۴۶۲، ۴۴۶، ۳۴۶
 Ball, Hugo بال، هوگو ۲۱۲، ۲۱۱
 Balzac, Honore de (1799 -- 1850) برتون، آندره ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۴۶
 بالزاک، اونوره دو ۸۲، ۲۵۷، ۴۲۴، ۴۹۰
 Banville, Theodore de (1823 -- 1891) بریجز، رابرت سیمور ۵۲۸
 بانویل، تئودور دو ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۳۰، ۴۵۸، ۴۹۰
 Basho (Matsuo Basho) (1644 -- 1694) بروکس، کلینت ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۷۰، ۴۹۴
 باشو ۵۳۱، ۵۳۲
 Baudelaire براونینگ، رابرت ۵، ۱۰۷، ۱۶۰، ۳۱۴، ۳۴۲، ۵۰۲
 بودلر ۴۷، ۵۶، ۱۸۲، ۲۸۶، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۲۲
 Beckett, Samuel (1906) بنیان، جان ۱۶۶
 بکت، ساموئل ۱۵۶، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۴۳، ۳۲۷، ۴۹۰، ۵۱۶
 Bede, Saint (Baeda) (673 ? -- 735) برک، کینث ۴۹۴
 بید ۲۷۱، ۲۹۹
 Beecher Stowe, Harriet برنز، رابرت ۱۳۱، ۳۴۵
 بیچراستو، هاریت ۱۰۴، ۲۴۴
 Mrs. Behn خانم بین ۵۱۷
 Bellamy, Edward به لامی، ادوارد ۱۸
 Beurdsley, Monroe C. باتلر، ساموئل ۱۰۷، ۲۹۴، ۳۸۱
 بردزلی، مونروسی ۲۹۶، ۲۹۷
 Bion (2 nd cent? B. C.) باتلر، ساموئل ۱۰۷، ۲۹۴، ۳۸۱
 بایون ۳۱۳، ۴۳۷
 Blackmur, Richard Palmer (1904 -- 65) بایرون، لرد ۱۰، ۱۵، ۹۰، ۲۹۴، ۳۱۳، ۳۷۰، ۵۰۲
 بلاک مور، ریچارد پالمر ۴۹۴
 Blake, William (1757 -- 1827) کادمون ۱۰۶، ۳۶۸
 بلیک، ویلیام ۳۵، ۳۶، ۳۹، ۱۲۰، ۱۳۰، ۲۰۶، ۲۲۲، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۹۱، ۲۹۵، ۳۲۴، ۳۷۱، ۵۰۱
 Boccaccio, Giovanni (1313 -- 1375) کالدول، ارسکین ۲۴۸
 بوکاجیو، جیوانی ۲۴۰، ۴۵۸
 Bolt, Robert (1924 --) کامپانلا، توماسو ۱۷
 بولت، رابرت ۱۹۵۱
 Brecht, Bertolt (1898 -- 1956) کامپبل، روی ۴۸۸
 برشت، برتولد ۴۷، ۵۷، ۱۷۶، ۳۳۲، ۳۵۹، ۴۷۵، ۴۹۱
 Breton, Andre (1896 -- 1966) کامس، آلبر ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۴۸، ۴۹، ۱۶۰، ۱۷۴، ۲۱۲، ۲۴۲، ۲۵۶، ۳۳۷
 برتون، آندره ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۴۶
 Bridges, Robert Symour (1844 -- 1930) کارو، توماس ۲۲۶، ۳۲۷، ۳۳۶
 بریجز، رابرت سیمور ۵۲۸
 Brooks, Cleanth کارلایل، توماس ۱۸۸۱ (1795 --)
 بروکس، کلینت ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۷۰، ۴۹۴
 Browning, Robert (1812 -- 1889) کاردول، ارسکین ۲۴۸
 براونینگ، رابرت ۵، ۱۰۷، ۱۶۰، ۳۱۴، ۳۴۲، ۵۰۲
 Bunyan, John (1628 -- 1688) کامپانلا، توماسو ۱۷
 بنیان، جان ۱۶۶
 Burke, Kenneth کامپبل، روی ۴۸۸
 برک، کینث ۴۹۴
 Burns, Robert (1759 -- 96) کامس، آلبر ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۴۸، ۴۹، ۱۶۰، ۱۷۴، ۲۱۲، ۲۴۲، ۲۵۶، ۳۳۷
 برنز، رابرت ۱۳۱، ۳۴۵
 Butler, Samuel (1835 -- 1902) کارو، توماس ۲۲۶، ۳۲۷، ۳۳۶
 باتلر، ساموئل ۱۰۷، ۲۹۴، ۳۸۱
 Byron, George Lord (1788 -- 1824) کارلایل، توماس ۱۸۸۱ (1795 --)
 بایرون، لرد ۱۰، ۱۵، ۹۰، ۲۹۴، ۳۱۳، ۳۷۰، ۵۰۲

- کارلایل، توماس ۱۰۷، ۲۷۲، ۲۷۳، ۴۷۹
 Cervantes, Saavedra Miguel de (1547 --
 سروانتس ۲۴۰، ۲۴۹، ۳۳۷، ۴۷۱، ۴۹۹ (1616)
 Chaucer, Geoffrey
 چایسر، جفری ۷۱، ۹۰، ۱۰۷، ۱۲۵، ۲۰۳،
 ۲۳۳، ۲۴۹، ۲۸۰، ۳۱۳، ۳۲۷، ۳۴۱، ۳۵۸، ۳۷۰
 ۳۷۴، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۸۶، ۵۳۰
 Chechov, Anton چخوف، آنتوان
 ۹۴، ۲۱۵، ۲۱۶
 Cicero (106 B. C. -- 43 B. C.)
 سیسرو ۶۱، ۸۰، ۳۸۶، ۴۴۶، ۵۰۲
 Coleridge, Samuel Taylor (1772 -- 1834)
 کالریج، ساموئل تیلور ۵۱، ۵۹، ۷۱، ۷۳، ۱۲۰،
 ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۸۷، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۴۵، ۲۴۶،
 ۲۹۰، ۲۹۶، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۷۲، ۴۰۳، ۴۱۶، ۴۸۹
 ۵۲۴، ۵۲۷، ۵۲۸
 Comte, August کنت، آگوست ۴۵۶
 Congreve, William (1670 -- 1729)
 کانگرو، ویلیام ۳۹۰
 Conrad, Joseph (1857 -- 1924)
 کنراد، ژوزف ۱۰۷، ۱۶۰، ۲۱۲، ۲۲۹، ۲۶۱
 Copernicus, Nicholas (1473 -- 1543)
 کپرنیک، نیک ۲۲۷
 Corneille, Pierre (1606 -- 1684)
 کورنی، پیر ۳۹۰، ۳۴۴
 Courbiere, Tristan کوربیه، ترستان ۱۸۱
 Cowley, Abraham (1618 -- 1667)
 کاولی، ابراهام ۱۰۷، ۳۱۰، ۳۱۹
 Crane, R. S. کرین، آر.اس. ۱۰۵، ۱۲۲، ۴۵۳
 Crashaw, Richard (1612 ? -- 1649)
 کراشاو، ریچارد ۳۱۹
 Croce, Benedetto (1866 -- 1952)
 کروچه، بندتو ۵۷، ۲۸۴، ۳۴۸
 Dali, Salvador (1904) دالی، سالوادور ۲۹۸
 Dante, Alighierie (1265 -- 1321)
 دانسته ۱۳۲، ۱۴۶، ۱۹۱، ۲۲۷، ۳۳۵، ۳۵۴، ۴۸۶،
 ۴۸۹، ۵۰۲
 Darwin, Charles Robert (1809 -- 1882)
 داروین، چارلز ۵۸، ۱۰۷، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۴۸
 Darwin, Erasmus (1731 -- 1802)
 داروین، اراسموس ۲۳، ۶۱
 Defoe, Daniel (1660 ? -- 1731)
 دفو، دانیل ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۵۳، ۲۶۰، ۲۷۳
 De Quincey, Thomas (1785 -- 1859)
 دو کوینسی، توماس ۱۹
 Descartes, Rene (1596 -- 1650)
 دکارت، رنه ۲۵۶، ۳۸۶
 Diderot, Denis (1713 -- 1784)
 دیدرو ۲۵۶، ۵۰۴
 Disraeli, Issac دیزرائیلی، ایساک ۲۰۴
 Dobson, Austin دابسن، آستین ۸۹
 Dodsley, ROBERT (1703 -- 1764)
 دودزلی، رابرت ۵۰۷
 Donne, John (1572 -- 1631)
 دان، جان ۱۳، ۱۰۲، ۱۴۱، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۸۱، ۱۸۶،
 ۲۲۶، ۲۹۱، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۴۶، ۴۳۶
 Dostoyevsky, Feodor Mikhailovich (1821 --
 داستایوسکی ۴۷، ۲۳۱، ۲۴۷، ۲۵۶، ۴۹۲ (1881)
 Dowson, Ernest Christopher (1867 -- 1900)
 داوسن، ارنست کریستوفر ۵۴
 Dreiser, Theodore (1871 -- 1945)
 درایزر، تئودور ۱۰۵، ۴۵۸
 Dryden, Jhon (1631 -- 1700)
 درایدن، جونز ۱۲۰، ۱۶۴، ۱۸۱، ۲۷۱، ۲۹۱، ۲۹۴،
 ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۱۹، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۸۴، ۴۱۶، ۴۳۳،
 ۴۳۷، ۴۵۳، ۵۰۵، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۲۹، ۵۳۶
 Dumas, Alexander (Pere) (1802 -- 1870)

- دوما، الکساندر (پدر) ۲۴۷، ۲۴۰
 Dumas, Alexander (Fils) (1824 -- 1895)
 دوما، الکساندر (پسر) ۵۰۹، ۲۴۱
 Dushamp, Marcel دوشام، مارسیل ۲۱۱
 Eliot, George (1819 -- 1880)
 الیوت، جورج ۲۵۷، ۱۰۷
 Eliot, T. S. (1888 -- 1965)
 الیوت، تی. اس. ۵، ۱۳، ۳۷، ۳۸، ۴۷، ۶۴، ۶۶، ۸۸، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۶۴، ۱۸۱، ۱۹۵، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۴، ۳۲۳، ۳۲۴، ۴۳۱، ۵۰۳، ۵۳۹
 Elyot, Thomas (1490 -- 1546)
 الیوت، توماس ۴۶۲
 Empson, William (1906 --)
 امپسون، ویلیام ۴۹۳، ۱۴
 Erasmus, Desiderius Erasmus (1466 ? -- 1536)
 اراسموس ۶۱، ۲۳
 Esslin, Martin اسلین، مارتین ۱۷۵
 Falkner, William (1897 -- 1962)
 فاکنر، ویلیام ۵۶، ۱۰۵، ۱۵۹، ۱۸۱، ۲۴۷، ۲۵۱، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۳۱، ۵۳۹
 Fechner, Gusta Teodor (1801 -- 1887)
 فخنر، گوستا تئودور ۳۴۸
 Fenelon, Francois e Salignac de la Moth (1651 -- 1715)
 فنلن ۲۴۰
 Fielding, Henry (1707 -- 1754)
 فیلدینگ، هنری ۱۰، ۵۷، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۵۳، ۲۵۹، ۳۴۲، ۳۹۰، ۵۱۱
 Fletcher, John Gould (1886 -- 1950)
 فلهچر، جان گلد ۱۲۶، ۴۵۳، ۴۶۴، ۵۰۴
 Freud, Sigmund (1856 -- 1939)
 فروید، زیگموند ۸۱، ۹۹، ۱۲۷، ۲۴۷، ۲۷۲، ۴۳۱، ۴۶۶، ۴۷۰، ۴۷۸، ۴۸۰، ۴۸۵، ۴۸۷، ۵۰۰، ۵۳۷
 Frye, Northrope (1912)
 فرای، نورثروپ ۳۵، ۲۸۰، ۴۸۹، ۵۳۱
 Galsworthy, John (1867 -- 1933)
 گالزورثی، جان ۱۰۷، ۲۴۸، ۵۰۳
 Gaskell, Elizabeth Cleghorn (1810 -- 1865)
 گاسکیل ۱۰۷، ۲۷۲
 Genet, Jean (1910 --)
 ژنه، ژان ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۵۵، ۴۸۵
 Geutier, Theophile (1811 -- 1872)
 گوتیه، توفیل ۵۴، ۸۸، ۱۸۲
 Gibbon, Edward (1737 -- 1794)
 گیبون، ادوارد ۱۶۱، ۲۷۳، ۴۱۲، ۴۴۹
 Gide, Andre (1869 -- 1951)
 ژید، آندره ۱۹، ۲۴۲
 Godwin, William گودوین، ویلیام ۲۵۶
 Gogol, Nikolai Vasilyevich (1809 -- 1852)
 گوگول ۲۱۶
 Goldsmith, Oliver (1730 ? -- 1774)
 گلداسمیت ۳۴۴، ۳۸۴
 Gosse, Edmund گاس، ادموند ۸۶، ۸۹
 Grass, Gunter گراس، گونتر ۳۲۸
 Gray, Thomas (1716 -- 1771)
 گری، توماس ۴۱، ۳۹۰، ۴۰۵
 Hardy, Thomas (1840 -- 1928)
 هاردی، توماس ۹، ۱۰، ۱۰۷، ۲۳۱، ۲۵۱، ۲۶۰، ۳۲۹، ۳۳۱، ۵۰۲
 Hawthorne, Nathaniel (1804 -- 1864)
 هاوثرن ۸۶، ۲۱۶، ۲۴۹
 Hazlitt, William (1778 -- 1830)
 هازلیت ۴۴۷
 Hegel, George Wilhelm Friedrich (1770 -- 1831)
 هگل ۳۴۸
 Hemingway, Ernest (1889 -- 1961)

- همینگوی، ارنست ۱۰۵، ۱۹۶، ۲۱۶، ۲۳۰، ۲۶۰،
۴۶۳، ۴۰۷، ۲۸۱
- Huysmans, J. K. هایسمانز، جی. ک. ۵۴
- Herbert, George (1593 -- 1635) ایرسن، هنریک ۹۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۶۹، ۳۵۸، ۴۰۷،
۴۰۱، ۳۱۹، ۳۱۵ ۵۰۹، ۵۰۳، ۴۸۶
- Herrick, Robert (1591 -- 1674) ایرسون، لیونل ۵۴
- Hesiod (8 th cent? B. c.) هیسوید ۲۲، ۲۳، ۲۵۳
- James, Henry (1843 -- 1916) جیمز، هنری ۱۰۴، ۱۰۷، ۲۳۰، ۲۴۷، ۲۶۰، ۵۱۲
- Heywood, Thomas های‌وود، توماس ۱۲۸
- James, William (1842 -- 1910) جیمز، ویلیام ۱۸۱
- Hippolyte Taine هیپولیت تن ۴۵۶
- Jhonson, Lionel جانسون، لیونل ۵۴
- Hipponax (7 cent. B. C.) هیپوناکس ۴۹۹
- Jhonson, Samuel (1709 -- 1784) جانسون، ساموئل ۶۳، ۱۲۰، ۱۶۴، ۲۰۴، ۲۰۵،
۲۷۲، ۳۱۹، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۸۸، ۴۱۲، ۴۴۹، ۵۱۱
- Hobbes, Thomas (1588 -- 1679) هایس، توماس ۱۰۷، ۱۲۰، ۱۹۸
- Hobbs, Sir Thomas (1530 -- 1566) هابی، توماس ۶۱، ۶۲، ۴۶۲
- Homer هومر ۱۹۸، ۲۰۶، ۲۵۳، ۲۶۱، ۳۳۳، ۴۷۰، ۵۱۵
- Jhonson, Ben (1572 -- 1637) جونسون، بن ۹۳، ۲۲۶، ۲۸۹، ۲۹۴، ۳۸۴، ۳۸۸،
۳۹۰، ۳۹۳، ۵۰۳
- Hooker, Richard (1586 -- 1647) هوکر، ریچارد ۴۶۲
- Joyce, James (1882 -- 1941) جویس، جیمز ۲۱، ۳۶، ۴۷، ۵۳، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸،
۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۶، ۲۱۶، ۲۳۳، ۲۵۰، ۲۹۸، ۳۰۴، ۳۰۶، ۴۲۴، ۴۳۱، ۴۶۳، ۴۹۰، ۵۰۲، ۵۱۴
- Hopkins, Gerard Manley (1844 -- 1889) هاپکینز، جرارد مانلی ۱۴، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۷۴
- Howard, Henry (Earl of Surrey) (1517 -- 1547) هوارد، هنری ۳۵۴
- Howells, William Dean (1837 -- 1920) هاولز، ویلیام دین ۱۰۴، ۲۵۷، ۴۵۸
- Hugo, Victor Marie Vicomte (1802 -- 1886) هوگو، ویکتور ۸۸، ۲۴۶، ۳۰۱
- Hulme, Thomas Ernest (1883 -- 1917) هالم، توماس ۶۶
- Hume, David (1711 -- 1776) هیوم، دیوید ۱۲۰، ۲۷۳، ۴۵۳
- Huxley, Aldous Leonard (1894 -- 1963) هاکسلی، آلدوس ۲۰، ۲۱۵، ۲۵۲، ۳۴۲
- Jung, Carl, Gustave (1875 -- 1961) یونگ ۳۶، ۳۳۴، ۴۸۱، ۴۸۸
- Juvenal (1 st -- 2 nd cent. A. D.) جوونال ۱۶۴، ۲۹۴، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۸۸
- Kafka, Franz (1883 -- 1924) کافکا، فرانز ۲۱، ۴۷، ۱۷۴، ۲۱۳، ۲۷۲
- Kandinsky, Wassily (1866 -- 1944) کاندینسکی، واسیلی ۴۶
- Kant, Immanuel (1724 -- 1804)

- کانت، امانوئل ۵، ۶، ۱۸۲، ۲۵۶، ۳۶۲
 Keats, John (1795 -- 1821)
 کیتز، جان ۲۵، ۵۱، ۷۱، ۷۳، ۸۵، ۹۰، ۱۶۷، ۱۶۹،
 ۲۰۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۹۲، ۳۱۳، ۴۰۳
 ۵۲۵
 Kelly, Hugh (1739 -- 1777)
 کلی، هیو ۳۹۳
 Kid (kyd), Thomas (1558 -- 1594)
 کید، توماس ۱۲۶، ۱۲۷
 Kipling, Rudyard (1865 -- 1936)
 کیپلینگ، ردیارد ۴۶، ۱۰۷، ۲۰۳، ۲۹۱، ۳۲۹
 Knox, John (1513 -- 1572)
 ناکس، جان ۲۹۴
 Laforgue, Jules (1860 -- 1887)
 لافورگ، ژول ۱۸۱
 Lamartine, Alphonse Marie Louisde (1790
 -- 1869)
 لامارتین ۸۸
 Lang, Andrew (1844 -- 1912) ۸۹
 لانگ، آندرو ۸۹
 Longland, William (1332 -- 1400)
 لانگلند، ویلیام ۱۸۷، ۳۱۳
 Lawrence, David Herbert (1885 -- 1930)
 لارنس، دی. ه. ۶۶، ۴۸۵
 Leconte de Lisle, Charles Marie (1818 --
 1894)
 لکنت دولیل ۸۸
 Lesage, Alaine Rene (1668 -- 1747)
 لوساز ۲۴۰، ۲۵۳
 Lillo, George
 لیلو، جورج ۱۲۸، ۱۲۹
 Lilly, (Lyle) John (1554 ? -- 1606)
 لیلی، جان ۴۶۲، ۵۴۴
 Livius Andronicus
 لیویوس آندرونیکوس ۱۲۵
 Locke, John (1632 -- 1704) ۱۲۰
 لاک، جان ۱۲۰
 Longfellow, Henry Wadsworth (1807 --
 1882)
 لانگ فیلو ۱۰۴، ۵۲۸
 Langinus (1 st. cent? A. D.)
 لانگینوس ۱۵۵، ۲۳۷، ۳۰۷، ۳۸۶، ۳۸۸
 Lope de Vega Carpio, Felix (1562 -- 1635)
 لوپ دو وگا ۱۹۷
 Lowell, Amy (1874 -- 1925)
 لاول، امی ۶۶، ۱۰۵، ۳۲۳، ۴۶۴
 Lowell, Robert (1917 -- 1977)
 لاول، رابرت ۱۹، ۱۰۶
 Luther, Martin
 لوثر، مارتین ۲۲۶
 Macleish, Archibald (1892 -- 1982)
 مکلیش ۳۳
 Mallarme, Stephane (1842 -- 1898)
 مالارمه ۱۸۲، ۲۹۵، ۳۲۲، ۳۳۹
 Malory, Sir Thomas (d. 1471)
 مالوری، توماس ۲۴۸
 Manet, Edouard (1832 -- 1883)
 مانه، ادوارد ۵۲
 Mann, Thomas (1875 -- 1955)
 مان، توماس ۲۱۲، ۲۴۸، ۲۵۰
 Marlowe, Christopher (1564 -- 1593)
 مارلو، کریستوفر ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۹۵، ۲۲۶، ۳۵۳
 ۴۴۴، ۵۰۸، ۵۳۹
 Marvell, Andrew (1621 -- 1678)
 مارول، آندرو ۴۳، ۴۴، ۱۰۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۱
 ۳۷۹، ۴۵۲
 Marx, Karl (1818 -- 1883)
 مارکس، کارل ۴۳۱، ۴۸۹
 Maugham, William Somerset (1874 -- 1965)
 موآم، ویلیام سامرست ۵۰۳
 Maupassant, Guy de
 موپاسان ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۵۷
 Medwall
 میدوال ۴۵۵

- Melville, Herman (1819 -- 1891)
ملویل، هرمان ۱۰۴، ۲۶۱، ۵۰۱
- Menander (342 ? -- 291 ? B. C.)
مناندر ۳۸۹، ۳۹۶، ۳۹۷، ۵۰۹
- Mill, John Stuart (1806 -- 1873)
میل، جان استوارت ۲۷۳
- Miller, Arthur (1915)
میلر، آرتور ۴۸، ۶۹، ۹۴، ۱۰۶، ۱۲۶، ۱۲۸، ۴۰۸، ۵۰۹
- Milton, John (1608 -- 1674)
میلتون، جان ۳، ۱۶، ۲۳، ۳۳، ۶۲، ۶۳، ۷۱، ۱۳۸، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۸۱، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۲۶، ۳۱۴، ۳۲۱، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۹، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۱۲، ۴۲۹، ۴۳۳، ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۹، ۴۷۰، ۵۰۲، ۵۱۷، ۵۳۹
- Moliere, Jean Baptiste Paquelin (1622 -- 1673)
مولیر ۲۲، ۳۴۴، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۱، ۵۰۳
- Montaigne, Michel Eyquem, seigneur de (1533 -- 1592)
مونتانین (مونتنی) ۲۴۶، ۵۱۷
- Moore, George (1852 -- 1933)
مور، جرج ۴۵۸
- More, Paul Elmer (1864 -- 1938)
مور، پال المر ۶۳
- More, Sir Thomas (1478 -- 1535)
مور، سر توماس ۶۲
- Morley, John (1838 -- 1923)
مورلی، جان ۲۷۲
- Morris, William (1834 -- 1896)
موریس، ویلیام ۱۸، ۹۱، ۳۱۳
- Moschus (2 nd C. B. C.)
ماشکیس ۴۳۷
- Nash, Thomas (1567 -- 1601)
ناش، توماس ۸۶، ۲۵۳
- Nicolson, Sir Harold (1886 -- 1968)
نیکلسون ۲۷۲
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844 -- 1900)
نیچه ۱، ۴۷، ۸۱، ۹۹، ۳۶۳، ۴۳۱
- Norton, Thomas
نورتون، توماس ۱۲۶، ۱۲۸، ۵۳۸
- O' Casey, Sean (1884 -- 1964)
اوکیسی، شون ۳۹۰
- O' Neill, Eugene (1888 -- 1953)
اونیل، یوجین ۴۸، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۱۷، ۵۳۹
- Orwell, George (1903 -- 1950)
اورول، جورج ۲۰، ۴۶، ۵۴، ۳۰۴، ۳۴۲، ۴۴۷
- Osborne, John (1929 --)
اوسبورن، جان ۱۸۹
- Otway, Thomas
ات وی، توماس ۱۵، ۹۰، ۱۳۰، ۳۱۷، ۳۵۴
- Pater, Walter Horatio (1839 -- 1894)
پاتر، واتر ۱۰۷، ۱۸۲
- Paton, Alan (1903)
پیتون، آلن ۲۴۴
- Paul, Leslie
پال، لسلی ۱۸۸
- Petrarch (Francesco) (1304 -- 1374)
پترارک ۳۱۷، ۳۵۴
- Pindar (518 ? -- 438 B. C.)
پیندار ۱۹۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۴۳۳، ۵۳۸
- Pinter, Harold (1930 --)
پینتر، هارولد ۱۷۴، ۱۷۵، ۳۲۸
- Piscator, Erwin (1893 -- 1966)
پیسکاتور ۱۷۶
- Pirandello
پیراندللو ۹۴
- Plath, Sylvia (1932 -- 1963)
پلاث، سیلویا ۱۹، ۲۷، ۱۰۶
- Plato (427 ? -- 347 B. C.)
افلاطون ۱۷، ۵۱، ۵۲، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۸۲، ۹۶، ۱۱۹، ۱۵۵، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۸۰، ۲۹۰، ۲۹۵، ۳۰۷، ۳۴۸

- ۵۱۵، ۵۰۲، ۴۷۶، ۴۷۵، ۴۵۳، ۳۸۶، ۳۷۲
Plautus (254 -- 184 B. C.)
پلاتوس ۳۹۷، ۲۸۹
- Poe, Edgar Allan (1809 -- 1849)
پو، ادگار آلن ۲۵۱، ۲۱۶، ۱۸۷، ۱۸۲، ۱۰۴، ۷۷
- Pope, Alexander (1688 -- 1744)
پوپ، الکساندر ۱۶۴، ۱۵۵، ۱۲۲، ۹۵، ۲۴، ۲۳، ۲۰۵، ۲۷۰، ۲۸۹، ۲۹۲، ۲۹۴، ۳۱۳، ۳۳۳، ۳۴۲
- Pound, Ezra Loomis (1885 -- 1972)
پاوند، ازرا ۵۲۹، ۵۱۰، ۴۰۴، ۳۸۴
- Proust, Marcel (1871 -- 1922)
پروست، مارسل ۴۹۰، ۲۳۱، ۱۲۳، ۵۳
- Quintilian
کتیلیان ۳۴۸، ۳۴۱، ۱۵۵، ۸۰
- Radcliffe, Ann (1764 -- 1823)
رادکلیف، آن ۲۵۱
- Raleigh (Raleigh) Sir Walter (1554 ? -- 1618)
رالی، والتر ۲۲۶
- Ransom, Jhon Crowe (1888 -- 1974)
رنسام، جان کراو ۴۹۳، ۴۴۳
- Renoir, Pierre August (1841 -- 1919)
رنوار ۵۲
- Richards, I. A. (Ivor Armstrong) (1893 -- 1979)
ریچاردز، آی. ا. ۵۳۶، ۴۹۳، ۴۴۵، ۳۰۱، ۲۹، ۱۰۱
- Richardson, Samuel (1689 -- 1761)
ریچاردسون، ساموئل ۴۸۶، ۳۴۵، ۲۴۲، ۲۴۰
- Rimbaud, Arthur (1854 -- 1891)
رمبو، آرثور ۳۳۹، ۳۲۲، ۲۹۵، ۱۹۸، ۴۷
- Rousseau, Jean Jaque (1641 -- 1713)
روسو، ژان ژاک ۵۱۷، ۴۲۲، ۲۷۳، ۱۹
- Ruskin, John (1819 -- 1900)
راسکین، جان ۲۹۶، ۱۰۷، ۶
- Rymer, Thomas (1641 -- 1713)
رایمر، توماس ۳۴۳
- Sackville, Thomas
ساکویل، توماس ۵۳۸، ۱۲۸، ۱۲۶
- Schlegel, August (1767 -- 1845)
اشله گیل، آگوست ۵۹
- Schlegel, Friedrich (1772 -- 1829)
اشله گیل، فردریک ۳۵
- Shaftesbury, Antony Ashley Cooper (1671 -- 1713)
شافتسبری ۳۰۱، ۱۲۰
- Shirley, James (1596 -- 1666)
شرلی، جیمز ۵۰۴
- Smollett, Tobias George (1721 -- 1771)
اسمولت ۳۹۰، ۲۹۴
- Spenser, Edmund (1552 ? -- 1599)
اسپنسر، ادموند ۲۲۴، ۹۰، ۷۸، ۷۷، ۷۱، ۶۲، ۳
- Steele, Sir Richard (1672 -- 1729)
استیل، سر ریچارد ۵۱۱، ۳۹۳
- Stevens, Wallace (1879 -- 1955)
استیونس، والاس ۴۷۱، ۱۰۵، ۶۶
- Strabo, Julieus Ceasar (63 B. C. -- 21 A. D.)
استرابو، ژولیوس سزار ۵۰۲
- Strindberg, August (1849 -- 1912)
استریندبرگ ۱۲۸
- Swinburne, Algernon Charles (1837 -- 1909)
سویبنرن ۸۹
- Tacitus (55 -- 117 A. D.)
تاسیتوس ۲۷۱
- Tasso, Torquato (1544 -- 1595)
تاسو ۵۰۴، ۲۴۸
- Tate, Allen (1899 -- 1979)
تیت، آلن ۴۹۴
- Tennyson, Alfred (1809 -- 1892)

- تنی‌سون، آلفرد ۱۰۷، ۲۴۹، ۲۹۱، ۵۲۸
 Terence (185 / 195 -- 159 B. C.)
 تیرنس ۳۸۹، ۳۹۷
 Theocritus (270 B. C.)
 تئوکریتس ۴۵۳
 Thomas, Dylan (1914 -- 1953)
 توماس، دایلن ۴۴، ۲۹۸، ۳۱۹
 Tolstoy, Leo Count (1828 -- 1910)
 تولستوی، لئو ۲۱۲، ۲۳۱، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۷۲، ۴۹۰، ۴۹۲
 Twain, Mark (1835 -- 1910)
 تواین، مارک ۱۰۴، ۲۵۲، ۲۵۳، ۴۱۰
 Tzara, Tristan
 تزارا، تریستان ۲۱۱
 Udall, Nicholas (1505 -- 1556)
 اودال، نیکولا ۲۸۹، ۳۹۰، ۴۵۵
 Valery, Paul (1871 -- 1945)
 والری، پال ۲۹۵
 Vaughan, Henry (1622 -- 1695)
 وان، هنری ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۱۸، ۳۷۱
 Verlaine, Paul (1844 -- 1896)
 ورلن، پال ۲۹۵، ۳۳۹
 Verne, Jules (1828 -- 1905)
 ورن، ژول ۲۱۴، ۳۳۰
 Virgil (70 -- 19 B. C.)
 ویرژیل ۳، ۲۳، ۲۰۶، ۳۰۵، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۴۴، ۳۸۶، ۴۰۴، ۴۷۰، ۴۹۹، ۵۰۲
 Walpole, Horace (1717 -- 1797)
 والپول، هوراس ۲۵۱
 Warren, Robert Penn (1905 --)
 وارن، رابرت پن ۴۹۴، ۵۰۹
 Webster, Jane (1876 -- 1916)
 وبستر، جین ۱۲۶، ۲۵۵
 Webster, John (1580 ? -- 1634)
 وبستر، جان ۱۲۷، ۳۴۶
 Wells, Herbert George (1866 -- 1946)
 ولز، هربرت جرج ۱۱۶، ۱۱۸، ۲۲۶، ۲۹۱، ۳۰۹، ۳۱۹، ۴۰۱
 Whitman, Walter (1819 -- 1892)
 ویتمان، والت ۱۰۴، ۳۲۴
 Wilde, Oscar (1854 -- 1900)
 وایلد، اسکار ۵۲، ۱۸۲، ۳۲۲، ۳۴۴، ۳۹۰، ۴۱۷
 Wilder, Thornton (1897 -- 1975)
 وایلد، تورتون ۱۰۶، ۵۳۹
 Williams, Tennessee (1914)
 ویلیامز، تنسی ۱۰۶، ۱۲۸، ۳۲۳، ۵۱۶
 Williams, William Carlos (1883 -- 1963)
 ویلیامز، ویلیام کارلوس ۶۶، ۱۰۵
 Wimsatt, W. K.
 ویمسات، و.ک. ۴۹۴
 Woolf, Virginia (1882 -- 1941)
 وولف، ویرجینیا ۵۳، ۶۹، ۳۰۴، ۴۸۴
 Words worth, William (1770 -- 1850)
 وردزورث، ویلیام ۱۳، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۶۹، ۲۴۵، ۲۵۲، ۳۱۴، ۳۴۴، ۳۵۳، ۳۷۴، ۳۷۸، ۴۰۵، ۴۲۲، ۴۳۳، ۴۷۰، ۵۲۷
 Wyatt, Sir Thomas (1503 -- 1542)
 ویات، سر توماس ۱۵، ۹۰، ۱۳۰، ۳۱۷، ۳۵۴
 Wycherley, William (1640 ? -- 1716)
 ویچرلی، ویلیام ۳۹۰
 Yeats, William Butler (1865 -- 1939)
 ییتز، ویلیام باتلر ۱۵، ۶۶، ۱۰۷، ۱۳۰، ۲۹۶، ۳۴۶، ۴۳۶، ۴۷۱، ۵۰۱، ۵۴۰
 Zola, Emile (1840 -- 1902)
 زولا، امیل ۸۹، ۴۵۶، ۴۵۷

منابع فارسی

- آریان پور، ج: زمینه جامعه‌شناسی، شرکت سهامی جیبی ایران - ۱۳۵۶.
- آرین پور، یحیی: از صبا تا نیما، انتشارات فرانکلین، تهران - ۱۳۵۰.
- آژند، دکتر یعقوب (ترجمه و تدوین): ادبیات نوین ایران، امیرکبیر، تهران - ۱۳۶۳.
- اثبال، عباس: کلیات عید زاکانی، از نشریات مجله ارمغان، تهران - ۱۳۲۴.
- اخوان ثالث، مهدی: بدعت‌ها و بدایع نیما، توکا، تهران - ۱۳۵۷.
- اخوان ثالث، مهدی: عطا و لقای نیما پوشیج، دماوند، تهران - ۱۳۶۱.
- استعلامی، محمد: بررسی ادبیات امروز ایران، امیرکبیر، تهران - ۱۳۵۵.
- افشار، دکتر محمود: گفتار ادبی، ۱۳۵۳.
- افشار، میرزا رضاخان: مقویم، به کوشش بهرام خواجه.
- افلاطون: پنج رساله (ترجمه دکتر محمود صناعی)، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بدیع و قافیه و عروض برای دوره دوم ادبی دبیرستان، وزارت آموزش و پرورش ۱۳۵۴.
- براون، ای. جی: تاریخ ادبیات ایران، مروارید، تهران - ۱۳۶۱.
- براهنی، دکتر رضا: طلا در مس، زمان، تهران - ۱۳۴۷.
- بهار، محمد تقی: سبک‌شناسی، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
- بهار، محمد تقی: بهار و ادب فارسی، کتابهای جیبی، ۱۳۵۵.
- تاج الحلاوی، علی بن محمد: دقایق الشعر، چاپخانه دانشگاه تهران - ۱۳۴۱.
- جنتی عطائی، دکتر ابوالقاسم: بنیاد نمایش در ایران، کتابفروشی ابن سینا - ۱۳۳۳.
- حلاج شیرازی، شیخ بسحاق اطعمه (قرن نهم هـ) دیوان بسحاق اطعمه / معرفت شیراز - ۱۳۶۰.
- خاتمی، دکتر احمد: پژوهشی در نثر و نظم در دوره بازگشت ادبی، پایا، ۱۳۷۴.

- خانلری، دکتر پرویز: وزن شعر فارسی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران - ۱۳۴۵.
- خانلری، دکتر زهرا: فرهنگ ادبیات فارسی دری، بنیاد فرهنگ ایران.
- دانی جواد، سیدرضا: تاریخ ادبیات، چاپخانه حبل المتین آبان ۱۳۳۵.
- داعی الاسلام، سید محمدعلی: فرهنگ نظام، چاپ اعظم استیم پریس چهار منار حیدرآباد.
- دهخدا، علی اکبر: امثال و حکم، امیرکبیر.
- دهخدا، علی اکبر: لغتنامه، سازمان لغتنامه دهخدا ۵۲ - ۱۳۲۵.
- رازی، شمس الدین محمد بن قیس رازی: المعجم فی معایر اشعارالعجم، انتشارات دانشگاه.
- رامی تبریزی، شرف الدین حسن بن محمد، حقائق الحقائق، چاپخانه دانشگاه تهران - ۱۳۴۱.
- رُز، اچ. جی: تاریخ ادبیات یونان، (ترجمه ابراهیم یونسی) امیرکبیر ۱۳۵۸.
- رید، هربرت: معنی هنر، (ترجمه نجف دریابندری). جیبی تهران، ۱۳۵۴.
- زرین کوب، دکتر عبدالحسین: نقد ادبی، امیرکبیر، تهران - ۱۳۵۴.
- زرین کوب، دکتر عبدالحسین: فن شعر ارسطو، (ترجمه)، بنگاه ترجمه و نشر کتاب - ۱۳۳۷.
- زرین کوب، دکتر عبدالحسین: شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، جاویدان تهران، ۱۳۵۵.
- سجادی، جعفر: فرهنگ علوم عقلی، انتشارات ابن سینا - ۱۳۴۱.
- سعیدیان، عبدالحسین: دائرةالمعارف ادبی، امیرکبیر - ۱۳۶۳.
- سیدحسینی، رضا: مکتب های ادبی، نیل، ۱۳۵۳.
- شاملو، احمد و پاشائی. ع: هایکو، مازیار، ۱۳۶۱.
- شعار، دکتر جعفر: فرهنگ املاقی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۶۰.
- شفیعی کدکنی، شاعر آینه ها، آگاه، ۱۳۶۸.
- شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا: صور خیال در شعر فارسی، آگاه - ۱۳۵۸.
- شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا: موسیقی شعر، توس ۱۳۵۸.
- شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا: موسیقی شعر، (چاپ جدید)، آگاه ۱۳۶۸.
- شکورزاده، ابراهیم: عقاید و رسوم عامه مردم خراسان، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران - ۱۳۴۶.
- شمیسا، دکتر سیروس: کلیات سبک شناسی، آستان قدس رضوی ۱۳۷۲.
- شمیسا، دکتر سیروس: سیر غزل در شعر فارسی، فردوس ۱۳۷۰.
- شمیسا، دکتر سیروس: انواع ادبی، فردوس، ۱۳۷۴.
- شمیسا، دکتر سیروس: سبک شناسی شعر، فردوس، ۱۳۷۴.
- شمیسا، دکتر سیروس: آشنائی با عروض و قافیه، فردوس ۱۳۸۰.
- شمیسا، دکتر سیروس: فرهنگ عروضی، مجید، ۱۳۷۰.
- شهریاری، خسرو: کتاب نمایش، امیرکبیر - ۱۳۶۵.
- صالح حسینی، رضا: واژه نامه ادبی، نیلوفر ۱۳۷۵.

- صفا، دکتر ذبیح‌الله: حماسه‌سرانی در ایران، امیرکبیر - ۱۳۵۲.
- صلاحی مقدم، دکتر سهیلا: رساله دکتری: مقایسه بین جلال‌الدین محمد مولوی و ویلیام بلیک از نظر عرفانی و ادبی، دانشگاه تربیت مدرس ۱۳۷۸.
- صورتگر، دکتر لطفعلی: تاریخ ادبیات انگلستان، دانشگاه تهران - ۱۳۴۸.
- فاستر، ادوارد مورگان: جنبه‌های رمان (ترجمه ابراهیم یونسی) امیرکبیر، ۱۳۵۲.
- فرشیدورد، دکتر خسرو: در گلستان خیال حافظ، بنیاد نیکوکاری نوریانی شهرپور ۱۳۵۷.
- فروغ، دکتر مهدی: مقاله شعر و موسیقی مجله موسیقی، دوره سوم شماره ۲۵.
- قاسمی کرمانی، حکیم: خارستان، بنگاه خواجه، کرمان - ۱۳۳۶.
- قهرمانی، ابوالفتح: درست‌نویسی و راههای ویراستاری، نشر نخستین، ۱۳۸۱.
- کروچه، بندتو: کلیات زیباشناسی (ترجمه فؤاد روحانی)، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۸.
- کریمی حکاک، دکتر احمد: مقاله گفتاری بر طنز، نشریه لوح شماره‌های ۲ و ۳ - ۱۳۵۹.
- کزازی، میرجلال‌الدین: زیباشناسی سخن، (۳ جلد) نشر مرکز ۱۳۷۰.
- کیانوش، محمود: قدام و نقد ادبی، تهران، رز - ۱۳۵۴.
- لغات و اصطلاحات روان‌شناسی، نشریه شماره ۲۶ مدرسه عالی دختران.
- مجتهد شبستری، محمد: نقدی بر قرائت رسمی از دین، تهران ۱۳۷۹ ش.
- مجتهد شبستری، محمد: هرمنوتیک، کتاب و سنت، تهران ۱۳۷۵ ش.
- مجدی و هبه: معجم مصطلحات‌الادب، بیروت، دارالقلم ۱۹۷۴ (عربی).
- مجموعه مقالات همایش سالانه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، ۱۳۷۷.
- مصاحب، دکتر غلامحسین: دائرةالمعارف فارسی شرکت سهامی کتابهای جیبی - ۱۳۵۶.
- مصفا، مظاهری و خانلری، پرویز: بدیع و عروض، سال ششم ادبی نظام قدیم.
- معین، دکتر محمد: فرهنگ فارسی، امیرکبیر ۱۳۶۴.
- مقدم، بهنام (مترجم): غزل‌های شکسپیر، انتشارات نقش و نگار ۱۳۷۹.
- مقصودلو: رساله دکتری در باب «تحول قافیه در شعر فارسی».
- موآم، سامرست: درباره رمان و داستان کوتاه (ترجمه کاوه دهگان) کتابهای جیبی، تهران - ۱۳۵۶.
- مؤتمن، زین‌العابدین: فرهنگ و ادب فارسی، بنگاه مطبوعاتی افشار، ۱۳۴۶.
- مور، سرتوماس: آرمانشهر (ترجمه داریوش آشوری).
- میترا: رئالیسم و ضد رئالیسم، نیل، تهران - ۱۳۵۳.
- میرصادقی، جمال: قصه، داستان کوتاه، رمان، آگاه، تهران - ۱۳۶۰.
- میرصادقی، جمال: ادبیات داستانی، شفا، تهران - ۱۳۶۶.
- میرصادقی، جمال: عناصر داستان، شفا، تهران - ۱۳۶۴.
- نجفقلی، غفار (آقا سردار): دره نجفی، نجف اشرف، ۱۳۰۳ هـ.

- نشاط، سید محمود: زیب سخن، چاپ و انتشارات کتب ایران، ۱۳۴۶.
- نظام قاری، مولانا محمود (قرن نهم هـ) دیوان البسه، شرکت مؤلفان و مترجمان - ۱۳۵۹.
- وحیدیان کامیار، دکتر تقی (ویرایش دکتر رضا انزابی نژاد)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، انتشارات دوستان، ۱۳۷۹.
- وحیدیان کامیار، دکتر تقی: در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، محقق، ۱۳۷۸.
- وطواط، رشیدالدین: حقائق السحر فی دقائق الشعر به کوشش سعید نفیسی کتابخانه بارانی، تهران - ۱۳۳۹.
- هدایت، صادق: نوشته‌های پراکنده، انتشارات امیرکبیر ۱۳۳۴.
- همائی، استاد جلال‌الدین: صناعات ادبی، مؤسسه مطبوعاتی علمی ۱۳۳۹.
- همایونی، همادخت: واژه‌نامه زیاتشناسی و علوم وابسته، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۷۲.
- یوشیج، نیما: حرفهای همسایه، انتشارات دنیا - ۱۳۵۷.
- یونسی، ابراهیم: هنر داستان‌نویسی، امیرکبیر ۱۳۴۱.

منابع انگلیسی

- Abrams, M.I.: *A Glossary of Literary Terms* 3rd Edition, Holt Rinehart & Winston, 1993.
- Abrams, N.H.: *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Rinehart and Winston Inc. 1970.
- American Literature (An Anthology) Editors: Brooks, Lewis, Warren, St. Martin's Press, New York -- 1974.
- Brooks, Cleanth: *Understanding Fiction* New Jersey 1971.
- Brown, Edward, G.: *A Literary History of Arabs* VII, Cambridge University, 1969.
- Brown, E.G.: *A Literary History of Persia*, Cambridge University 1969.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse* Cornell University Press, London -- 1983.
- Chaucer, Geoffrey: *The Canterbury Tales* Translated into Modern English by: Nevill Coghill -- Penguin Books 1972.
- Clinton, Jerome W.: *The Divan of Manuchehri Damghani*, Bibliotheca Islamica Mineapolis 1972.
- Collier, Peter & Geyer, Ryan, Helga, *Literary Theory Today*, Polity Press 1992.
- Crystal, David: *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Black well, 1991.
- Cuddon, J.A.: *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books.
- Cuddon, J.A.: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theories*: Penguin Books, 1991.
- Darsch, T.S. *classical Literary Criticism: Aristotle, Horace, Longinus*, Penguin Books 1970.
- Encyclopedia of Arabic Literature*: Edits: Maisami, Dr. Yolly. (Cambridge Oxford)?
- Eliot, T.S.: *The Sacred Wood*, Methuen & Co. Ltd. London. 1974.
- Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd* Pelican Books 1974.
- Finch, Geoffrey: *Linguistic Terms & Concepts*: Mcmillan, 2000.
- Fowler, Roger: *Linguistic Criticism*, Oxford University, 1996.
- Graves, Robert: *The Greek Myths* Penguin Books, 1974.
- Hunter, Jim: *The Metaphysical Poets*, Evans, London -- 1975.
- Karimi Hakkak, Ahmad: *An Anthology of Modern Persian Poetry*, 1978.
- Levey, Judith S. and Greenhall, Agness: *The Penguin Concise Columbia Encyclopedia*, Penguin Books -- 1987.
- Lutfial -- Sayyid, Afaf: "Humor: the Two -- Edged Sword" (article) -- Middle East Studies Association Bulletin -- V.XIV No. 1 -- July 1980.
- Martin, Thomas L.: *Reading The Classics With C.S. Lewis*: Baker Academic, 2000.
- Maynard Hutchings, Robert: *The Iliad of Homer, The Odyssey*, William Benton Pub. 1971.

- Richards, I.A.: *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, 1976.
- Roberts, Edgar V.: *Writing Themes about Literature* Prentice, Hall, 1991.
- Selden, Raman: *Practising Theory and Reading Literature* Harvester Wheat sheaf, 1989.
- Shaw, Harry: *Dictionary of Literary Terms*, Mc Graw. Hill -- 1905.
- Shipley, Joseph: *Dictionary of the World Literature*, Littlefield Adams and Co 1972.
- Short, Mick: *Eploring The Language of Poems, Plays, and Prose*, Longman, 1996.
- Thames & Hudson: *A Reader,s Guide To Literary Terms*: Kard Beckson & Arthur Gane 1970.
- The Oxford Anthology of English Literature* Oxford University.
- Thrall, William Flint and Hibbard, Addison: *A Handbook to Literature*, Doubleday, Dorna and Co. Inc. 1936.
- Tilak, Dr. Raghukul: *History and Principle of Literary Criticism* Rama Brothers, New Dehli, 1999.
- Wellek, Réne and Warren, Austin: *Theory of Literature*, Penguin Books.

طلیعة تجدد در شعر فارسی / دکتر احمد کریمی حکاک / ترجمه مسعود جعفری

طلیعة تجدد در شعر فارسی با بهره‌گیری از الگویی نشانه‌شناختی تحول شعر فارسی را بررسی می‌کند و تاریخ تکامل شعر جدید فارسی را با دیدگاهی انتقادی از نو باز می‌گوید. آشنایی روشنفکران ایرانی با اروپا در قرن نوزدهم تصویری خیالی از فرهنگ و ادبیات اروپایی برای آنان فراهم آورد. نسل بعدی این روشنفکران اصلاح‌طلب در سرآغاز قرن بیستم، با آفریدن برخی آثار نو و مشارکت در بحث و جدل‌های پرشور، سعی کردند سنت کهن را به شیوه‌ای تازه شکل دهند که، هم مدرن باشد و هم متناسب با دغدغه‌های عصر جدید.

کریمی حکاک با نگاهی انتقادی این دیدگاه رایج را مورد بازنگری قرار می‌دهد که معتقد است نیما یک تنه سنت کلاسیک شعر فارسی را دگرگون کرد؛ دیدگاهی که شکاف جمال‌شناختی میان شعر نوگرا و شعر کلاسیک ایران را بیش از حد عمیق جلوه می‌دهد. مؤلف با قرائت دقیق و تحلیل چند شعر از پیشگامان شعر جدید ایران نشان می‌دهد که شعر نو نیما تافته‌ای جدابافته نیست بلکه نقطه‌ای اوج‌گرایشی است که در قرن نوزدهم در فرهنگ و ادبیات ایران شکل گرفت و به تدریج تکامل یافت.

امیرزاده‌ی کاشی‌ها (نقد شعر شاملو) / دکتر پروین سلاجقه

درباره شعر شاملو منتقدان و صاحب‌نظران از دیدگاه‌های ویژه‌ای قلم زده‌اند هرچند که این نقد و نظرها هرکدام ویژگی‌های خاص خود را دارند اما جامعیت چندانی در آنها دیده نمی‌شود.

مؤلف در این کتاب با رعایت احترام و حفظ حقوق معنوی این بزرگان و با اتکاء به آخرین نظریه‌های نقد ادبی، ژرف‌نگرانه و ریزبین دوره‌های مختلف شعر شاملو را بررسی و تحلیل می‌کند و در بسیاری از موارد خواننده علاقه‌مند را به جهت درک صحیح و اصولی از بن‌مایه‌های شعری شاملو به تحسین وامی‌دارد.

اهمیت تدوین و چاپ کتاب «امیرزاده‌ی کاشی‌ها» بیشتر از آن روست که در این مجموعه، شعر شاملو هم به لحاظ «ساختاری» و هم از جهت «درونی‌مایه و محتوا» مورد واکاوی و تحلیل دقیق قرار می‌گیرد و افق‌های جدید و ناشناخته‌ای از شعر این شاعر بزرگ برای دوستداران شعر معاصر گشوده می‌گردد.

قزاق / عصر رضاشاه پهلوی / محمود پورشالچی

... مظفرالدین شاه قاجار در تاریخ پنجم ماه اوت ۱۹۰۶ پس از تردیدها و ترس‌ها سرانجام فرمان مشروطیت را امضاء کرد و بر اثر آن اجازه داد ملت برای خود نمایندگان برگزینند و مسائل مملکتی را در آن مورد بحث و فحص قرار دهد و دیگر اراده یک تن حاکم نباشد...

... قزاق، براساس اسناد وزارت امور خارجه فرانسه و با استفاده از گزارشهای سیاسی سفیران و وزیران فراهم شده و در حقیقت مروری است کلی به زندگانی اجتماعی و سیاسی ایران در قرن بیستم (بطور عمومی) و نگرشی به وضع ملت ایران (بطور خصوصی)...

... این کتاب حاصل بیش از سی سال جمع‌آوری اسناد و مراجعه به بایگانی‌های مختلف در کشورهاست که عشق من به ایران عامل اساسی آن بوده است...

دوره کامل تاریخ تئاتر جهان

دکتر اسکار براکت، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور

این کتاب علاوه بر آن که تصویر کامل و روشنی از تئاتر و نمایش را برای پویندگان و محققان ترسیم می‌کند، مطالعه آن برای همه دست‌اندرکاران تئاتر و سینما، از بازیگر و نویسنده و کارگردان و طراح تا معمار و منتقد و... مفید و مغتنم است. رهیافت علمی این کتاب با تئاتر، زنده و پویا است، هر تغییر و تحول و جنبشی را در ارتباط با ریشه‌های تاریخی، نیازهای اجتماعی و اقتصادی، فکری و عقیدتی و دست‌آوردهای فنی دورانش مورد بررسی قرار می‌دهد.

مجموعه گزینه اشعار

گزینه‌ها، مجموعه‌ای است برای دوستداران شعر که بتوانند در فرصت کوتاه‌تری به بهترین آثار شاعران مورد علاقه خود دست یابند. اکثر این گزینه‌ها به وسیله خود شاعران برگزیده شده است. و به ترتیب عبارتند از گزینه اشعار فروغ فرخزاد / فریدون مشیری / منوچهر آتشی / سیمین بهبهانی / مهدی اخوان ثالث / فرخ تمیمی / نیمایوشیج / حمید مصدق / نصرت رحمانی / م. آزاد / پروین اعتصامی / احمد شاملو / منوچهر شیبانی / علی موسوی گرمارودی / حافظ خرمنشاهی / قیصر امین‌پور / شفیعی کدکنی / یدالله رویایی / بهار / عمران صلاحی / سیاوش کسرای / محمدعلی سپانلو / سیدعلی صالحی / علی باباچاهی / منوچهر نیستانی.

گزینه اشعار / گابریلا میسترال / شب زنبیل
 سیاهی ست / فواد نظیری
 ترانه های پاپ عاشقانه / همیشه سبز / ضیاء
 قاسمی
 عاشقانه های مصر باستان / ازرا پاوند / عباس
 صفاری
 گزینه اشعار / اوکتاویوپاز، به من گوش سپار
 چنان که به باران / سعید سعیدپور
 گزینه اشعار / پیشگامان شعر معاصر ترک /
 جلال خسروشاهی
 گزینه اشعار / سندبرگ (برای تو و ماه نغمه
 سردادم) / احمد پوری
 گزینه اشعار هاوس من / خاکستر و باد / دکتر
 بهرام مقدادی
 قحط خورشید / گزینه غزلیات و رباعیات مولانا
 / رینولد الن نیگلسون / زارا هوشمند
 دلواپس شادمانی تو هستم / نامه های
 ماری هاسکل به خلیل جبران / مجید روشنگر
 گنجینه معنوی مولانا / آنه ماری شیمل /
 شهاب الدین عباسی

گزینه اشعار / والت ویتمن / دو زبانه / دکتر
 سیروس پرهام
 گزینه اشعار / لانگ فلو / دو زبانه / دکتر
 محمدعلی اسلامی ندوشن
 گزینه اشعار و نامه های امیلی دیکنسون /
 سعید سعیدپور
 گزینه اشعار / رابرت فراست / دو زبانه / دکتر
 فتح الله مجتبائی
 گزینه اشعار عرب / رویا و کابوس / دکتر
 عبدالحسین فرزاد
 گزینه اشعار / ژاک پرور / دو زبانه / آفتاب نیمه
 شب / محمدرضا پارسایار
 گزینه اشعار / سیلویا پلات / دو زبانه / در
 کسوت ماه / سعید سعیدپور
 گزینه اشعار / لرمانتف / مرگ شاعر / زهرا
 محمدی
 گزینه اشعار / عاشقانه های آلمانی / علی
 عبداللهی

عینیت در پژوهشهای اجتماعی (درس هایی در روش تحقیق) گونار میردال / ترجمه مجید روشنگر

روش تحقیق در امور اجتماعی، نیازمند تفکری است که بتواند فرد را از خامی و
 تعصب دور نگاه دارد و عینیت را به جای ذهنیت راهنمای خود قرار دهد. اگر امروزه مردم
 جهان به الگوی «جامعه مرفه» در کشورهای اسکاندیناوی رشک می برند، باید به یاد
 بیاوریم که یکی از معماران اصلی و نخستین این الگو، گونار میردال، نویسنده کتاب
 حاضر است.

چه کسی باور می کند (بهترین رمان سال ۱۳۸۲) / روح انگیز شریفیان ... به من می گویند تو مرده ای ...

زن و شوهری مهاجر در قطار رهسپار سفری دراز هستند، زن در انزوای خود
 خواسته، با گذر از ایستگاه شهرها و مراحل عمر، روابط خویش را با شوهر و دختر، با
 خانواده و دوستانش در خاطره مرور می کند و به بازشناسی تازهای از روح عاشق و
 صبور خود می رسد. بازانندیشی روانشناسانه آوارگی و نیاز پیوندیابی با ریشه ها،
 اسطوره عشق و وطن محور اصلی این رمان است.

فریدریش نیچه و گزین‌گویه‌هایش

ترجمه و تدوین پریسا رضایی، رضا نجفی

این کتاب گزینشی از جملات قصار و نغز یا به اصطلاح گزین‌گویه‌های نیچه از سراسر کتاب‌های اوست. بی‌تردید می‌توان گفت که شیواترین و خواندنی‌ترین بخش از نوشته‌های نیچه، گزین‌گویه‌های اوست. او در این شیوه از سخن گفتن توانست به آنچه مشتاقش بود دست یابد، «در چند جمله گفتن آنچه دیگران در یک کتاب می‌گویند و حتی آنچه که در کتابی نیز گفتن نمی‌توانند.»

گزین‌گویه‌های نیچه کوتاه‌ترین راه و همزمان دل‌انگیزترین مسیر برای شناخت اندیشه‌های این فیلسوف شمرده می‌شود.

در این اثر، افزون بر گزین‌گویه‌هایی از هر کتاب نیچه، معرفی‌های کوتاهی دربارهٔ هراثر، مقالات و گفتارهایی از نیچه‌شناسان برجسته جهان و نیز کتاب‌شناسی فارسی این فیلسوف ارائه شده است تا خوانندهٔ غیرمتخصص را نیز با نیچه و آثارش آشنا سازد.

اسرار / کنوت هامسون / سعید سعیدپور

اسرار داستانی است جذاب و پُر راز و رمز از نویسندهٔ بزرگ نروژی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹۲۰. پیچیدگی ملموس شخصیت اصلی، مثلث عشقی او و ارتباط دوگانه‌اش با هنر، طبیعت و ماوراءالطبیعه در صحنه‌هایی زنده برای خواننده مجسم می‌شود، بیهوده نیست که هنری میلر دربارهٔ این کتاب گفته است: آن را بارها و بارها خوانده و هربار بیشتر مسحور شده است. سبک روایی -دراماتیک رمان با برخورداری چشمگیر از عناصر مدرن و حتی پُست‌مدرن، دل و جان آدم‌ها را چندان می‌کاود که در پایان چیزی برجای نمی‌ماند جز مشتی اسرار.

دانشنامه سیاسی / داریوش آشوری

کوشش شده است که این کتاب به عنوان یک کتاب مرجع نیازهای بیشتری را از خوانندهٔ فارسی زبان برآورده کند، بویژه در زمینه‌های اصطلاحات و جستارهای نظری سیاسی...

روش ما در شرح مطالب مقاله‌ها آن بوده که مطالب بیطرفانه و با دیدی علمی و کمابیش از دیدگاه هواداران هر نظریه شرح شود و برای تمام خوانندگان سودمند باشد.

ماهی‌ها در شب می‌خوابند / سودابه اشرفی

رمان ماهی‌ها در شب می‌خوابند که برندهٔ جایزهٔ صادق هدایت و جایزهٔ بهترین رمان سال مهرگان ادب شده است، سرگذشت «طلایه» دختری ایرانی را دنبال می‌کند که در ابتدای انقلاب به خارج از کشور مهاجرت می‌کند، نویسنده حوادث و سیر زندگی قهرمان داستان را لحظه به لحظه و از طریق بازگشت‌های مداوم دنبال می‌کند.

تخم‌مرغ‌های شوم / میخائیل بولگاکف / پونه معتمد

میخائیل بولگاکف ۱۸۹۱-۱۹۴۴ نویسنده برجسته روس با کتاب مرشد و مارگاریتا در نزد جامعه کتابخوان ایرانی به شهرت رسید.

داستان تخم‌مرغ‌های شوم همزمان با کتاب دل سگ در سال ۱۹۲۴ در مطبوعات روسیه به چاپ رسید و با استقبال فراوان منتقدان ادبی و جماعت کتابخوان مواجه شد. قهرمان این داستان پرفسور پرسیکف که یکی از امیدهای دانش روسیه است قربانی مقاصد شوم و فرصت‌طلبانه حکومت شده و از کشفیاتش سوء استفاده می‌گردد. بولگاکف با پناه بردن به ژانر ادبیات علمی-تخیلی (Science-Fiction) و با زبان کنایه و استعاره که لازمه بیان عقاید در یک فضای مختنق است تصویری هولناک از وضعیت پیشرفت علم و دانش در سایه حکومت‌های توتالیتار را با طنزی تلخ و گزنده در پیش چشم خوانندگان کتاب به تصویر می‌کشد. برای اولین بار کتابی از بولگاکف از زبان اصلی (روسی) به فارسی برگردانده شده است.

روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی

جان پک و مارتین کوئل / ترجمهٔ سرورالسادات جواهریان

هدف کتاب حاضر این است که مهارت تفکر نقد و بررسی کتاب را در خواننده افزایش دهد و راه‌های عملی را برای مطالعه و درک و تحلیل ادبیات پیش روی او قرار دهد. نویسندگان این کتاب کوشیده‌اند دیدگاه گسترده‌تری دربارهٔ متون مورد مطالعه و به طور کلی دربارهٔ ادبیات به شما ارائه دهند، تا دانشجویان بتوانند به طور مستقل متنی را نقد و بررسی کنند و دیدگاه خود را برای تحلیل و تفسیر متن به کار گیرند.

جان پک / مارتین کوئل

نامه‌هایی به یک نویسنده جوان / ماریو بارگاس یوسا / ترجمه رامین مولایی
به سنت ریلکه شاعر اتریشی در اثر به یاد ماندنی‌اش: نامه‌هایی به یک شاعر جوان، ماریو بارگاس یوسا هم، آموخته‌ها و آزموده‌های دوران نویسندگی‌اش را در دوازده نامه برای نویسندگان جوان و پرشور فراهم آورده است. در دیدگاه بارگاس یوسا نویسنده انسانی است سرشار از شوق سیری‌ناپذیر خلق دنیایی دیگر، اما به روی کاغذ آوردن خیال و بنا کردن دنیایی نو، ابزار و روش‌های خاص خود را طلب می‌کند، نویسنده با ترسیم تابلویی راهنما از داستانها و رمان‌های نویسندگان بزرگ جهان از جمله: بورخس، بی‌اس سلین، کورتاسار، فاکنر، گارسیا مارکز، کافکا و... به تشریح کارکرد عناصر رمان از زمان و فضا گرفته تا سبک و ساختار آن می‌پردازد.

رُمان بیمار / مایکل پالمِر / ترجمه محمدعلی مهمان‌نوازان

پلیس و جنایتکاران، این‌بار در اتاق عمل با یکدیگر روبرو می‌شوند. تیم جراحی با دقت در حال از بین بردن تومور مغزی مردی است که، پلیس سالها است در تعقیب اوست اما جنایتکاران که نجات سردسته‌شان اهمیت زیادی دارد همه چیز را پیش‌بینی کرده و با گروگان گرفتن تیم جراحی و یک هلی‌کوپتر...، نجات گروگان‌ها برای نیروهای امنیتی اهمیت حیاتی دارد.

استخوان‌های دوست‌داشتنی / آلیس زیبولد / ترجمه فریده اشرفی

سوزی سَمِن دختر ۱۴ ساله‌ای است که به شکل هولناکی به قتل رسیده و روایت اندوهبار مرگ خود را با زبانی کودکانه و در عین حال جذاب بیان می‌کند. استخوان‌های دوست‌داشتنی داستانی است پرکشش، با نثری جذاب و روان که با ایجاد حس تعلیق، خواننده را لحظه‌ای به خود رها نمی‌کند. ترجمه این کتاب به بیش از سی زبان و تیراژ چندمیلیونی آن نشانگر آن است که آلیس زیبولد در بیان ایده‌هایی درباره زندگی پس از مرگ، نیروی عشق، وفاداری، پاکی انسانها، بهشت و... از توانایی و قریحه سرشاری برخوردار است. روایت اول شخص و رگه‌های طنز پنهان نویسنده، بر جذابیت‌های داستان افزوده است. از ویژگی‌های بارز کتاب آن است که مترجم با آوردن پانوشتهای لازم، برخی از اصطلاحات نامأنوس را برای خواننده فارسی‌زبان روشن کرده است.

... فوران فریادها و شعله‌ها شهر را دربر گرفته است. شب منفجر شده است، زیر و رو شده است. تاریکی و سکوت در هم تنیده‌اند و اضداد خود، آتش و فریاد را بیرون می‌ریزند. شهر مثل کاغذی مشتعل، محاله می‌شود. فرار کن! بدون تاج، بدون گرز مرصع. کسی نمی‌فهمد که تو شاهی. شبی تاریک‌تر از شب آتش‌سوزی نیست. و آنکه در میان جمعیت فریادگران می‌دود، تنهاترین است.

خاطرات پس از مرگ (برنده کتاب سال) / ماشادو دآسیس / عبدالله کوثری

«من نویسنده‌ای فقید هستم، اما نه به معنای آدمی که چیزی نوشته و حالا مرده، بلکه به معنای آدمی که مرده و حالا دارد می‌نویسد.»

ماشادو دآسیس با این تمهید هشیارانه و بی‌مانند، راوی این زندگی‌نامه را آزاد می‌گذارد تا فارغ از همه دغدغه‌های آدمی زنده، زندگی خود را روایت کند و روایت این زندگی فرصتی می‌شود تا نویسنده تیزبین و متفکر با زبانی آمیخته به طنزی شکاکانه زیر و بم وجود آدمی، عواطف و هیجانات، بلندپروازیه‌ها و شکست‌ها و پیروزیهای او را از کودکی تا دم مرگ پیش روی ما بگذارد و پرسش‌هایی ناگزیر را در ذهن مان بیدار کند.

خاطرات پس از مرگ، بعد از انتشار به زبان انگلیسی در شمار صد رمان بزرگ جهان جای گرفت و نویسنده آن امروز بزرگترین نویسنده آمریکای لاتین در قرن نوزدهم و به عقیده برخی منتقدان، مثل سوزان سونتگ، بزرگترین نویسنده این قاره در دو قرن اخیر به شمار می‌رود.

دایرةالمعارف شیطان

آمبروز بیرس / ترجمه سید ابراهیم نبوی / مهشید میرمعزی

... تا آن زمان تنها در آثار عبید زاکانی (رسالة تعریفات) دیده بودم که کسی به تفسیر طنزآمیز واژه‌ها پرداخته است. ماه‌ها گذشت تا اینکه یکی از دوستان خوبم که در فرانسه ساکن است با من تماس گرفت و به من نویسنده‌ای به نام «آمبروز بیرس» را معرفی کرد. پرسیدم: این دیگر چه جور جانوری است؟ گفته شد طنزنویسی است که در سال‌های ۱۸۷۰-۱۹۱۰ آثار خود را در ایالات متحده آمریکا چاپ کرده است...

اوستا / کهن‌ترین سرودهای ایرانیان / دکتر جلیل دوستخواه

اوستا، میراث مشترک فرهنگی جهانیان و کهن‌ترین نوشتار ایرانیان و نامه دینی مزدایرستان است. گزاردنده کوشیده است تا در این مجموعه، تکامل دانش اوستاشناسی را بر بنیادهای پژوهشهایی که درخورد اوستا و یا در ادبیات پارسی میانه در چند دهه اخیر در ایران و جهان صورت پذیرفته استوار ساخته و تا آنجا که امکان یافته، برداشتهای نو را در برابر خواننده بگذارد.

شاید / لیلیان هلمن / علیرضا میراسداله

سارا قطره‌ای بود که در زندگی‌ام می‌چکید، بی آنکه از خود خاطره‌ای فراموش‌نشدنی یا حسی قدرتمند به جا بگذارد. ما در حقیقت هرگز همدیگر را نمی‌شناختیم. فقط کمی از زندگی او در زندگی من رسوب کرده بود.

در اوایل دهه چهل نام لیلیان هلمن به اندازه هر نام ماندگار دیگری در ادبیات آمریکا بر سر زبان‌ها بود. برخی او را ایپسن آمریکا می‌نامیدند و بسیاری دیگر، آثارش را با آثار استریندبرگ مقایسه می‌کردند. کتاب شاید آخرین اثر لیلیان هلمن است که در سال ۱۹۸۰ یعنی یک سال پیش از مرگش منتشر شد. پس از مرگ او جایزه‌ای به نام و یادش هر ساله به مدافعان حقوق انسان‌ها در حوزه هنر و ادبیات تعلق می‌گیرد. این جایزه در سال ۱۹۹۸ به احمد شاملو، شاعر بزرگ ایران اهدا گردید.

زمان لرزه / کورت ونه‌گوت / ترجمه مهدی صداقت‌پیام

رمانی بسیار لذت‌بخش... تصویری که ونه‌گوت از همسر اولش، برادرش و خواهرش ارائه می‌دهد، زیبا، دقیق، انتقادآمیز و دوست‌داشتنی است.

نیویورک تایمز

حاشیه‌گویی‌ها، جملات قصار و خاطرات به یادماندنی به همراه نبوغ مهارناپذیر و تخیل قوی مسحورکننده‌ی ونه‌گوت، اثری بی‌نظیر و تکان‌دهنده خلق کرده‌اند. جیسون تامپسون، ماهنامه‌ی هارپراند کوپین

زمان لرزه دلنشین، خارق‌العاده و غیرمتعارف است. ونه‌گوت همواره زبانی طعنه‌آمیز داشته است. نویسنده‌ای باریک‌بین و منحصر به فرد.

جیمز وود، روزنامه‌ی گاردین

پس از خواندن رمان زمان لرزه احساس می‌کنم این افتخار را داشته‌ام که چندین ساعت از عمرم را در حضور یکی از خوش‌مشرب‌ترین، خوش‌اخلاق‌ترین و سرزنده‌ترین انسان‌های دوران مان سپری می‌کنم. این رمان معجونی هوشمندانه، جذاب و بسیار مفرح از داستان نظرات شخصی و زندگی‌نامه است.

نیکولاس رویل، ماهنامه‌ی لیتلری ریویور

شوکران شیرین / طنزآوران امروز جهان / وودی آلن، بوخوالد، تربری... / ترجمه تقی زاده، کوثری، امرایی، سعیدپور، میترا کدخدایان...

در این کتاب پس از مقدمه سیدابراهیم نبوی، داستانهایی از آثار طنزپردازان جهان توسط مترجمین گرانقدری گردآوری شده که هرکدام نوع خاصی از طنز را در خود بازمی تاباند. در این مجموعه، طنز را از دهان دیگران از مکزیک تا گواتمالا و آرژانتین، از امریکا و کانادا تا آلمان و همین بیخ گوش خودمان ملاحظه می کنید تا اتفاقاً معلوم شود که همه طنزپردازان جهان به یک زبان حرف می زنند: زبان طنز.

اغلب نویسندگان این مجموعه با ما هم روزگارند، از معاصران هستند به جز «جلیل محمدقلی زاده».

در زمینه علوم اجتماعی

تنویری های جباریت / راجر بوش / فریدون

مجلسی

حضور ایران در جهان اسلام / احسان یارشاطر

/ فریدون مجلسی

به نام آزادی / آیزیا برلین / محمد امین کاردان

حقیقت و آزادی / ریمون آرون / دکتر مهرداد

نورایی

مسائلی از فرهنگ، هنر و زبان / احسان طبری

افکار عمومی و معیارهای سنجش آن / دکتر

دادگران

عینیت در پژوهش اجتماعی / گونار میردال /

مجید روشنگر

دانشنامه سیاسی / داریوش آشوری

طبقه جدید / میلوان جیلاس - دکتر عنایت الله

رضا

روانشناسی اجتماعی / دکتر آن ماری روش

بلار - دکتر دادگران

مبانی ارتباطات جمعی / دکتر سید محمد

دادگران

تاریخ عقاید و مکتبهای سیاسی / پروفسور

موسکا / دکتر حسین شهیدزاده

انقراض سلسله صفویه و ایام استیلای افغانه

در ایران / لارنس لکهارت / مصطفی قلی

عماد

هنر عشق ورزیدن / اریک فروم / پوری سلطانی

بحران روانکاوی / اریک فروم / اکبر تبریزی

بنام زندگی / اریک فروم / اکبر تبریزی

آیا انسان پیروز خواهد شد؟ / اریک فروم /

عزت الله فولادوند

گریز از آزادی / اریک فروم / عزت الله فولادوند

زبان از یادرفته / اریک فروم / ابراهیم امانت

انقلاب امید / اریک فروم / مجید روشنگر

داشتن یا بودن / اریک فروم / اکبر تبریزی

جزم اندیشی / اریک فروم / منصور گودرزی

فراسوی زنجیرهای پندار / اریک فروم / دکتر

برکت

روانکاوی و دین / اریک فروم / آرسن نظریان

بودا، در جستجوی ریشه های آسمان /

امیرحسین رنجبر

آئین بودا / هانس ولفگانگ شومان / ع. پاشائی

آئین کنفوسیوس، دائو، بودا / پروفسور دووی

مینگ / مهندس غلامرضا شیخ زین الدین

کمیتة ۳۰۰ / دکتر جان کولمن / دکتر یحیی

شمس

سیاست پردازی و نیرنگ (کمیتة ۳۰۰)، دکتر

جان کولمن

عقاید فلسفی ابوالعلاء معرّه / عمر فروخ /

حسین خدیو جم

زرتشت و جهان غرب / ژ. دوشن گیم / مسعود

رجب نیا

درآمدی بر تاریخ فلسفه هنر / دکتر محمد

ضمیران

در زمینه زندگینامه و رمان

قزاق / زندگی رضا پهلوی / محمود پورشالچی
 خاطرات پس از مرگ، ماشا دو آسیس، عبدالله
 کوثری (برنده جایزه کتاب سال ۸۳ برای
 ترجمه بهترین رمان خارجی)
 گالاپاگوس، کورت و نه گوت / علی اصغر
 بهرامی
 ماهی‌ها در شب می‌خوابند / سودابه اشرفی
 (برنده جایزه صادق هدایت)
 استخوان‌های دوست داشتنی / آلیس زیبولد /
 فریده اشرفی
 چه کسی باور می‌کند / روح‌انگیز شریفیان
 (برنده جایزه بهترین رمان اول ۸۳ بنیاد
 گلشیری)
 روزی که هزاربار عاشق شدم / روح‌انگیز
 شریفیان
 پایان درخت سیب / نوشین سالاری (برنده
 تقدیرنامه مهرگان)
 تخم مرغ‌های شوم / میخائیل بولگاکف / پونه
 معتمد
 موسیقی یک زندگی / آندره مکین / ساسان
 تبسمی
 با چشمان شرمگین / طاهر بن جلّون / اسدالله
 امرایی
 مه / میگل. د. اونا مونو / بهناز باقری
 اسرار / کنوت هامسون / سعید سعیدپور
 زندگی من / پائولو کوئیلو / خجسته کیهان
 باز یافتن (جام شکسته) / آلن رُب گریه /
 خجسته کیهان
 تجربه‌های مصدق در چشم‌انداز ایران*
 شور هستی / داستان زندگی داروین / ابروینگ
 استون / دکتر محمود بهزاد
 شور ذهن / داستان زندگی فروید / ابروینگ
 استون / اکبر تبریزی - فرخ تمیمی
 خاکی و آسمانی (داستان زندگی موزارت) /
 دیوید وایس / علی اصغر بهرام بیگی / در دو
 جلد
 افسانه‌های کوچک چینی / برگردان احمد
 شاملو
 دلباختگان / داستان زندگی کلارا و رابرت
 شوومان / الیزابت کایل - علی اصغر
 بهرام بیگی
 ستون آهنین (داستان زندگی سیسرون خطیب
 معروف رومی) / تیلور کالدول / علی اصغر
 بهرام بیگی

کوری / ژوزه ساراماگو / اسدالله امرایی
 هسه و شادمانیهای کوچک / پریسارضایی،
 رضانجفی
 زن ازدها / زندگی اشرف پهلوی / حسن سعیدی
 زندگی مادام کوری / آلیس ثورن / پری کیانوش
 خنده در تاریکی / ناباکف / امید نیکفرجام
 می‌توان فراموش کرد؟ / هانس کخ / پریچهر
 معتمد گرجی
 فریدریش نیچه و گزین گویه‌هایش / رضا
 نجفی، پریسا رضائی
 بازگشت ریشی / دی‌پک چوبرا / لادن جهانسون
 اینس / کارلوس فوننتس، اسدالله امرایی
 افعی‌ها خودکشی نمی‌کنند / فتح الله بی‌نیاز
 التهاب سرد / فتح‌اله بی‌نیاز
 یادداشت‌های دورا داستانی از کافکا / حمید
 صدر / پریسا رضایی
 ستاره‌های خانه‌ای کوچک / فیروز حجازی
 روزهای قشنگ عشق / عباس مشهدی
 بادبادک‌باز / خالد حسینی / ز. گنجی و پ.
 سلیمان زاده
 روزی، روزگاری، دیروز (برگزیده داستان‌های
 مجله نیویورکر)
 سفیدبرفی / دونالد بارتلمی / نیما ملک‌محمدی
 زمان لرزه / کورت وُنه گوت / مهدی صداقت
 پیام
 فساد در کازابلانکا / طاهر بن جلّون، محمدرضا
 قلیچ‌خانی
 مهمان / جومپا لاهیری / فریده اشرفی
 نقاشی خانم / مہری کاشانی*
 بیمار / مایکل پالمِر / مهمان‌نوازان
 مانکن و دو انسان مرده / مہناز هدایتی
 مادرانه / مہناز روشنگر*
 روزی از روزهای زندگی / مانلیو آرگه‌تا / پری
 منصوروی
 وقتی از عشق حرف می‌زنیم / ریموند کارور /
 ز. گنجی - پ. سلیمان زاده
 تجاوز قانونی / کوبوآبه / علی قادری
 اخگر / ساندور ماری / شهرروز رشید
 آبشار / جوئیس کارول اوتس / رؤیا بشنام*
 شاید / لیلیان هلمن / علیرضا میراسداله
 زورو / ایزابل آئنده / مهمان‌نوازان*
 زنی که منتظر بود / آندره مکین / ساسان
 تبسمی
 * - زیر چاپ

فرهنگ اصطلاحات ادبی دائرة المعارف کوچکی است از واژگان ادبی شامل صناعات، انواع، نقد و نظریه‌ها، مکتب‌ها و دوره‌های عمده در ادبیات ایران و جهان که به شیوه تطبیقی و توضیحی تألیف شده است. رویکرد تطبیقی حاکم بر مقالات کتاب مفاهیم مربوط به صناعات، انواع و جریان‌های ادبی را به ویژه در بستر ادبیات فارسی، انگلیسی، و امریکائی همراه با شرح و شواهد برگزیده و گویا به خواننده معرفی می‌نماید. در این راه کوشش مؤلف آن بوده است که با پژوهش در منابع معتبر فارسی و انگلیسی و از رهگذر مطابقت تعاریف با یکدیگر، به جای واژه‌سازی، تا سرحد امکان از واژگان موجود و فنی در گنجینه ادب کهن و معاصر فارسی بهره گیرد و آنها را با برابرهای اروپائی هرکدام تطبیق دهد. در ویرایش جدید فرهنگ اصطلاحات ادبی علاوه بر بسط و بازنگری در مقالات و مدخل‌های کتاب، مؤلف مدخل‌های تازه‌ای در زمینه‌های مختلف اعم از صناعات، نظریه‌ها و تحولات معاصر ادبی به کتاب افزوده که موجب روزآمد شدن فرهنگ مذکور شده است.

دو واژه‌نامه ادبی (فارسی - انگلیسی و انگلیسی - فارسی) شامل کلیه اصطلاحات مندرج در کتاب نیز در پایان کتاب به منزله فرهنگ دوزبانه واژگان ادبی راهنمای مراجعه کنندگان است.



انتشارات مروارید